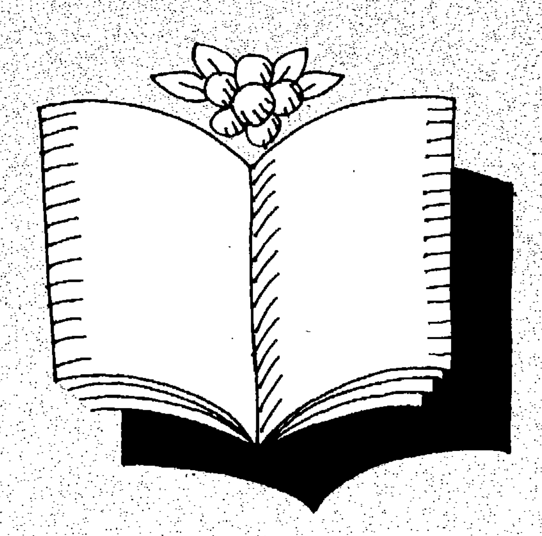
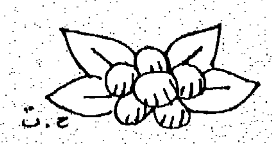
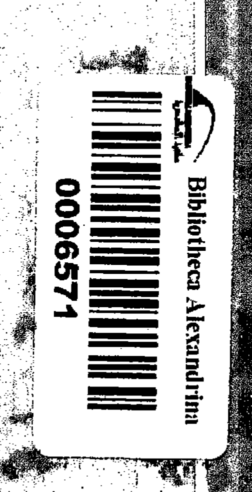


د. محمد زكى العشماوى

دراسات
في النقد الأدبي المعاصر





دار الشروق


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دراسات

في النقد الأدبي المعاصر

طبعـــة دار الشروق الأولـــى
١٤١٤ هـ ـ ١٩٩٤ م

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسنى ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس :٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف :٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣
برقيا : داشروق ـ تلكس : SHOROK 20175 LE

الإهـداء

إلى التي ذهبت :

وخلفتني في عالم لا يبالي بأحد

وكانت نبعاً صافياً من الحب لا ينضب معينه

إلى روح أمي الطاهرة . . .



محتويات الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لعل من الحقائق الثابتة في حياة الأدب - أيا كان نوعه أو زمنه - أنه يعكس التطور المستمر في الحياة : حياة الإنسان، وحياة الفكر ، وحياة العصر . ذلك إذا سلمنا بأن حياة الانسان تتغير ، وأنها تتطور ، وأنها تختلف من عصر إلى عصر باختلاف الثقافات والأحداث والبيئات . وذلك إذا آمنا بأن الأدب لا يستطيع مهما يكن فردياً أو ذاتياً ، ومهما بلغت فيه درجات الوجدان والعاطفة ، ومهما حاول أن يكون تعبيراً خالصاً عن تجربة الأديب وروحه ومزاجه الشخصي ، لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يعيش منزوياً أو بعيداً عن الحياة التي يعيشها أو منفصلاً عن قيم العصر ، وما تنشأ فيه من حركات فكرية أو اجتماعية ، وما يصطرع فيه من نضال سواء أكان هذا النضال فكرياً من أجل القيم والمبادىء ، أم نضالاً اجتماعياً من أجل حياة أفضل ، أم نضالاً نفسياً نتيجة صراع الإنسان مع مشكلات العصر أو أوضاع المجتمع وتقاليده ، أم نضالاً سياسياً مرتبطاً بنظم الحكم وأساليبه ، أم اقتصادياً نتيجة للمتناقضات الاجتماعية وحاجة الانسان للقضاء عليها .

على أن أحداً من ذوي الحساسية المفرطة قد يقول ما لهذا كله والأدب ، أليس واجب الأدباء الأول ، في أي عصر ؛ وتحت كل الظروف ، هو أن يكونوا صادقين ، وأن يصدروا في تجاربهم ، وصورهم الأدبية عن ذاتية ، بل وعن حرية خالصة ؟ . يقولون هذا - كما لو كان في ذلك الصدق وتلك الحرية ما يتنافى مع الحقيقة التي واجهنا بها القارىء في مستهل

هذه المقدمة والتي تقول بأن الأدب مرآة تعكس لنا الحياة ، وأن الأدب والأديب متطوران ومتغيران ، وأن لكل أدب من آداب العصور المختلفة ظواهر وسمات تختلف من عصر إلى عصر بل ومن جيل إلى جيل .

ويرجع معظم الخطأ عند أصحاب هذه الحساسية أنهم ينسون أن الإنسان مرتبط بالحياة من حوله أراد ذلك أو لم يرد ، وأن كل أدب ليس أكثر من تفسير العلاقة بين الذات والموضوع ، أو بين الذات واللاذات . وإذا سلمنا بهذا فلا يكاد يخلو أدب من عنصرين أساسيين : العنصر الأول هو ذات الكاتب أو الشاعر . والعنصر الثاني هو ما يوجد خارج هذه الذات من الوجود الإنساني كله : قديمه وحديثه ، ما يتوارثه عن الماضي من تجارب الحياة ، وما يتلقاه من حاضره ، وما يتعدى به مستقبله ، بل ومستقبل الحياة من حواليه .

ويرجع معظم الخطأ أيضاً عند هؤلاء ، أنهم نظروا للأديب فوجدوه يقول عن نفسه : إن لي نظرة فريدة في الأشياء ، نظرة تخصني أنا وحدي ، وأنني حينما أرى الأشياء من حولي إنما أحبس نفسي في وجودي الذاتي . يسمعون هذا فيخيل إليهم أن الأديب يعيش في فراغ . ونحن مع إيماننا بكل هذا الذي هو حق خالص للأديب لا ينازعه فيه منازع ، بل شرط أساسي لأصالة فنه ونبوغه ، لا نجد فيه ما يباعد بين الأديب والحياة ، إذ لا بد أن ينعكس في وعي الأديب المنعزل جميع ما هو خارج هذا الوجود الذاتي . وأن هذا الخارج هو الجزء المكمل لهذا الوعي المنعزل ، ومن ثم فالأديب لا ينعزل. هذا فضلاً عن أن أي تعبير فني إنما يتركز في هذا الاتحاد أو قل هذا الانصهار، انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة التي يعانيها بوجوده الذاتي.

وإذا تركنا هذا وانتقلنا إلى حقيقة أخرى وهي أن كل أدب مهما تباينت ضروبه ، واختلفت عصوره إنما هو تعبير عما يوجد بالفعل لدى جمهور قرائه أو مستمعيه ، وإذا اتفقنا أن كل أدب إنما هو إيقاظ المشاعر في نفوس الناس الذين لهم آذان حساسة واعية ، فينتبهون ، عند سماعهم إليه ، إلى طبيعة وجودهم ، تلك الطبيعة التي أسدلت عليها الحياة اليومية ، ومشاغلها ،

وانصراف الناس إليها أستاراً حجبتها عن العيون ، وإذا عرفنا آن ما يقوله الأديب أو الشاعر إنما هو في الحقيقة ما كان في مقدور الناس أن يقولوه لو أنهم أوتوا موهبة التعبير - فإن تصور أي حد فاصل بين الأديب وجمهور القراء إنما هو ضرب من الوهم يتنافى مع طبيعة الأدب التي من أهم مستلزماتها أن توصل ما لديها من تجارب إلى الغير .

ينتج من كل ما سبق ، أن ما يسمى بالانعزالية في الأدب لا وجود له ، ما دام التعبير الأدبي هو حصيلة اتحاد ذاتية الأديب بالوجود الخارجي أولاً ، وما دام هو آخر الأمر تعبيراً عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الغير ثانياً .

على أن هذه المقدمات، وإن أوضحت حتمية ارتباط الأدب بالحياة، فإن كلمة الحياة هذه ما تزال كلمة واسعة مطاطة . وما يزال مجال التباين كبيراً بين الأدباء في كل عصر في تناولهم للحياة ، فثمة عوامل كثيرة تعمل عملها في توجيه الأديب وتحديد المسلك الذي يسلكه في إنتاجه الأدبي . عوامل تتصل بثقافة الأديب وروحه ومزاجه الفني بل وجهازه العصبي أيضاً . ونستطيع أن نشير هنا إلى بعض هذه الاتجاهات التي فرقت بين أديب وآخر ، وفرعت الأدباء إلى مدارس ومذاهب كل بحسب ما تفرضه عليه ميول وجوده الخاص من ناحية ، وظروف بيئته وثقافته من ناحية أخرى .

من هذه الاتجاهات الاتجاه الذي يغتبط بالوجود من أجل الوجود ولا يجد غضاضة أو نفوراً من حياة العصر الذي نعيش فيه اليوم على رغم سرعة تطورها وتغير القيم فيها ، حيث يستطيع الشاعر والأديب أن يحققا في فنهما وجودهما ووجود الآخرين ، ووجود الطبيعة خارجهما حين يقبلان أكبر قدر من الحياة في عصرنا الحديث ، وحين لا يقفان مكتوفي الأيدي أمام الظواهر الجديدة للحياة ، بل يتساءلان على نحو أعمق من غيرهما ما معنى هذه الحياة ؟ ذلك أن جميع أشكال الحياة الحلو منه والمر ، وجميع الظروف التي يخلقها الإنسان الهدامة منها والبناءة ، ليست أكثر من ظواهر للحياة يصنعها الانسان ، ومن ثم لا يمكن لها أن تنفصل عن حياة الجنس

البشري ، أو أن يصبح لها كيان مستقل خارج الإنسانية، فإن الحرب والفقر والظلم والاستغلال وسلطان الآلة وسيطرة المادة على ما سواها ، قد يكون كل هذا من الظواهر الوحشية للحياة ، ولكنها في ذات الوقت رموز مادية لطبيعة الانسان وطبيعة العصر الذي يعيشه أيضاً. والأديب المعاصر هو الذي يستطيع ، مهما كانت كراهيته لهذه الظواهر ، أن ينفذ إلى أعماقها ويرى ما وراءها ، ويتمثل من خلالها مجموعة العقول الفردية التي تكمن خلف هذه الظواهر ، ويكشف عن الروابط التي تربط بين هذه الرموز المادية أو هذه الوحشية وبين الإنسانية.

على هذا الأساس يستطيع الأديب المعاصر ، مع محافظته على حريته ، أن يكون مفسراً لمعنى الحياة ، ذلك إذا استطاع أن يكشف عن الحقيقة الكامنة وراء ظواهر عصره ، سواء رضي عما حوله أم لم يرض ، وسواء أكان ما حوله مقبولاً من الناس أم مرفوضاً لديهم . وهو بتفسيره لهذه الظواهر سوف يعيننا بالضرورة على فهم الحياة وتعديلها . ذلك لأن رؤيته قد صدرت عن الظروف الحقيقية التي تتراءى على مسرح الحياة من حوله ، مثل هذا الأديب لا يعايش عصره فحسب وإنما يعم نظرته في الأشياء ، ويشارك مشاركة وجدانية رحبة لإدراك الأسباب التي تنطوي وراء الظواهر .

وثمة اتجاه آخر يختلف عن الاتجاه السابق : اتجاه قد يشارك مشاركة وجدانية لما في حياة الجنس البشري من ظواهر وحشية وقاسية ، ولكنها مشاركة تنطوي على ذاتها ، تتألم لما في العالم من شر ، وما فيه من تناقض ، تعذب لعذاب الإنسان وتتألم لألمه . ولكنها لا تتعمق أسباب الألم . تعبر عن ذاتها ولكن من جانب واحد فقط ، تعيش الحياة ولكن من زاوية صغيرة ، ترى ولكنها تعجز عن التفسير . تفتقر إلى عنصر النفاذ إلى لب الأشياء . ذلك الذي يُمكّن الأديب من التساؤل عن معنى الحياة في عصر ما ، وما يراه من تفسير لهذا المعنى . أمثال هؤلاء الأدباء يكتفون بالحنق والثورة على ما حولهم ، دون محاولة جادة منهم للربط بين فرديتهم وبين حقيقة العالم حواليهم .

مثل هذا الاتجاه ، وإن كان بطبيعته محدوداً فهو ليس بالضرورة انعزالياً أو كاذباً فالمشاركة الوجدانية فيه واضحة ، والتعبير عن الإنسانية فيه ظاهر ، كما قد لا تفوته الشجاعة الكافية للمحافظة على وجوده الذاتي ، وإن خالف هذا الوجود طبيعة العصر، ويقينا سوف ترى كثيرين من المعاصرين اليوم ينفرون من هذا الاتجاه ، لا لشيء إلا لأن حساسيته المرهفة قد حرمته من مجابهة المشاكل والتعمق إلى جذورها وبحث أسبابها ثم تفسيرها حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدنا ، وعلى الأخص في عالم كل ما فيه اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم . ومع ذلك فقد يبلغ هذا الاتجاه درجة عالية من الإنتاج الفني ، وعندئذ من الصعب أن توجه إلى شعرائه أو كتابه اللوم . فليس في مقدور الأديب إلا كتابة ما يسمح به وجوده الخاص وذوقه في الحياة ؛ وثقافته الأخلاقية والسياسية والأدبية .

وبالإضافة إلى الاتجاهين السابقين يوجد اتجاه ثالث ذلك الذي يصدر فيه الأديب عن مبدأ أو عقيدة أو مثل أعلى أو سياسة تحول بين الأديب وبين رؤية الحقيقة الكامنة وراء ظواهر الحياة ، وتفرض حدوداً على الأديب ، وتضع على عينيه منظاراً لا يرى الحياة إلا من خلاله . أمثال هؤلاء قد تبلغ رؤيتهم للحياة درجة عالية من الصدق ، وقد تحتوي على قيم من الخير والجمال ، غير أن عيب هذا الاتجاه أن الأديب فيه واقع تحت تأثير سلطان مستبد يحد من حريته ويطغى على تفكيره ، ويسوقه دائمًا في طريق واحد لا يحيد عنها . الأمر ، الذي يؤدي حتمًا إلى الحد من النظرة الحرة الشاملة التي تحيط بالظروف الحقيقية التي تعاش فيها الحياة ، ومن ثم إلى خلق صورة زائفة للحياة . هذا فضلاً عن أن النظام والحرية في ميدان الأدب ، كما يقول سبندر ، لا ينهضان على أساس مذهبي بل على احترام الشروط التي يصدر عنها الأديب ويعيش في كنفها حتى يمكننا أن نحقق إمكانيات الحياة وننميها ونطورها إلى أبعد حد ممكن .

هذه في اعتقادنا هي بعض الأسس الهامة التي قد يتفرع منها مذاهب الأدباء والكتاب ، والتي من قاعدتها تنشأ المعارك ، ويلتحم الصراع وعلى

الأخص في مواجهه تيارات الفكر الجديدة وفلسفته في عصرنا الحديث الذي من أبرز سماته سرعة التطور ، وعدم الإستقرار ، وتغيير القيم .

من أجل هذا كله حاول هذا الكتاب الذي بين يديك أن يعطي صورة لهذا الصراع بين أدباء العصر الحديث ، وأن يكشف عن شيء من تأثيرات الثقافات والبيئات والإنقلابات السياسية والإجتماعية التي تقع في بقاع مختلفة من هذا العام في الأدب .

وبديهي وقد خاض هذا الكتاب في مشاكل حياتنا المعاصرة أن يتعرض لعناصر التغيير والتجدد وللأسس النفسية والفلسفية التي صدرت عنها بعض المذاهب الأدبية الجديدة في عصرنا الحاضر . ومدى ما أسفرت عنه طبيعة الصراع الذي كان لا بد أن ينشب بين قيم قديمة فرمتنها حياة ذات طابع ثقافي وسياسي معين ، وبين قيم جديدة فرضتها طبيعة التطور في النظم الاجتماعية والسياسية ، وقضى بها التحول العلمي والتوسع التجاري ، واتصال الأمم بعضها ببعض .

وليس من شك في أن هذا الذي اعترى آداب الأمم الأخرى في عصرنا الحديث قد كان له تأثيره في بيئتنا العربية منذ أول هذا القرن مما أدى إلى توجيه الأدب العربي نحو أهداف جديدة ، وأساليب لم تتهيأ له في بيئتنا القديمة ، ومن ثم فقد أراد هذا الكتاب أن يتبين الجديد في أساليب شعرنا العربي المعاصر وما كان للحركات السياسية والثورات التحررية من أثر في هذا الجديد الذي أحرزناه والذي يمكن أن نحققه .

ولما كانت حياتنا العربية المعاصرة مرتبطة بفلسفة سياسية رائدة وبناة تتفصل باتجاهنا القومي الذي ينبض بوجدان الأمة العربية ، وباتجاهنا الاجتماعي الذي يرسى أسس المجتمع العربي الجديد على مبادىء من العدل والكفاية ، ولما كان في أعماق هذه السياسة بشقيها القومي والاجتماعي ما يتصل اتصالاً وثيقاً بمستقبل أدبنا وفكرنا المعاصر فقد حاول هذا الكتاب أن يسهم بفصلين عن قوميتنا ، وثقافتنا .

على أن الغرض الأخير لهذا الكتاب ، والذي نرجو أن يصيب هدفه لدى المثقفين من شباب أمتنا ، أن ينبه أدباءنا لما هو خليق من هذه التيارات المعاصرة بالدراسة والاطلاع فيشوقهم إلى مداومة البحث فيها والاستفادة منها ، ولما هو بطبيعته يتنافى مع كيانه العربي ومع طبيعة الأدب ورسالته فيحذرونه أو على الأقل يحتاطون له .

والله ولي التوفيق والسداد .

محمد زكي العشماوي



الادب وتطور القيم



صراع على القيم
في الأدب الانجليزي المعاصر

كان لتفوق العلم ، وسيطرة المادة وسيادتها على ما سواها من نواحي النشاط البشري ، واحتلالها مكان القداسة من التفكير الانساني منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، التأثير في خلق قيم جديدة تختلف اختلافاً بيناً عن قيم الحياة في القرن الماضي .

فقد داعب خيال الإنسان في العصر الحديث ذلك الفردوس الجديد الذ ي تسكنه آلهة صارمة ، كما يقول ستيفن سبندر ، هي القوى الاقتصادية والتجارة الدولية ، والتنافس الصناعي وغير ذلك من قوى يعتقد إنسان العصر الحديث أنها قوى أسمى منه على الرغم من أنه هو الذي خلقها . هذه القوى هي التي تصنع اليوم مصيره بلا هوادة ولا تريث .

وقد هال شعراء مرحلة الانتقال هذه ، وعلى الأخص في انجلترا ، أن رأوا القيم المادية للحياة الجديدة تجد كل الوسائل العلمية الفعالة لتدعيم كيانها ، وتثبيت عقائدها في نفوس الناس عامة ، حتى أصبح على إنسان هذا العصر الحديث إذا أراد – على حد قولهم – أن يذوب في هذا التحول الجديد أن يكتسب شيئاً من اللاشخصية واللافردية التي يتصف بها النظام نفسه ، وأن يفقد كثيراً من الضعف الأنساني ، وأن يهمل أفراحه وأحزانه ، وأن يطرح جانباً كثيراً من حاجاته الروحية ، وأن يتغير فجأة ويقرر بكل صراحة ووضوح أنه لا مأرب له في الحياة سوى الخضوع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الاقتصادية للمجتمع .

وأمام هذه الثورة الصناعية الجارفة والمكتسحة كان لا بد للمدرسة المحافظة على القيم الجديدة أن تجد نفسها في مأزق حرج ، فلم تلبث أن رأت في الحياة الجديدة اعتداء صارخاً لا يغتفر على أقدس مقدساتها . والشعر من بين النشاط الروحي للأنسان وجد نفسه هو الآخر غير قادر على الاستجابة الصادقة الصريحة لهذه القيم الجديدة . فإن الذي يمكن الشاعر الصادق من كتابه الشعر الصادق كما يقول ستيفن سبندر هو إيمانه بأن قيم الحياة الأنسانية العامة ما تزال تكمن وراء كل مظهر من مظاهر حياتنا، وأن الشروط العامة للحياة التي يعني بها الشعر تكمن في عالم يؤمن الناس فيه بأن الذي يحدد القيم الكلية النهائية هو المال والقوة والنجاح المادي عندئذ سيجد الشعر نفسه في أزمة غريبة حقاً. والذي يضاعف هذه الأزمة ويزيدها تعقيداً أن الشاعر سوف يجد نفسه مضطراً عند رفضه لهذه القيم الجديدة أن يتناول في شعره مساحة ضئيلة غير واضحة من حياة أفراد يتشبثون بقيم غير معاصرة[1].

وهكذا نشأت أزمة الشعر الكبرى في أوائل هذا القرن ، وكان من العسير جداً أن يلتقي الشعر مع هذه القيم الجديدة ، فقد كان الخلاف بينهما جذرياً يرجع في حقيقة الأمر الى عنصر التناقض القائم بين عقيدتين متناقضين تريد كل منهما أن تحل محل الأخرى، ولم يكن من اليسير أن تحاول واحدة منهما أن تفسح للأخرى مكاناً إلى جوارها لأسباب نجملها فيما يلي:

أولاً : الخوف من أن تؤدي سيادة العقلية العلمية في هذا العصر الجديد الى إهمال كل ما ليس عملياً أومنطقياً ، وبدأ العلماء يقسمون القضايا الى قسمين : القضايا الزائفة كما ترد في الشعر ، والقضايا الحقيقية كما ترد في العلم . والقضية في نظر العلم هي كما يحددها « ريتشاردز » في كتابه العلم والشعر صيغة من صيغ الألفاظ لا يبررها الا التأثير الذي تولده فينا بتحرير دوافعنا ومواقفنا، وأوضاعنا النفسية وتنظيم هذه الدوافع . أما القضية الحقيقية فإن ما يبررها هو صدقها أي مطابقتها للواقع الذي تشير اليه .

وخطر هذه النظرية أنها لا ترى في القضايا التي يولدها الفن والشعر أي

الحياة والشاعر ص ٧٠ وما بعدها .

جدوى وسيؤثر ذلك بالتالي في كثير من القضايا المتعلقة بالدين والوجود والطبيعة البشرية ، والروح ومكانتها ومصيرها . وقد يعتبر كثير من هذه القضايا قضايا زائفة مع أنها قضايا يرتكز عليها تكوين العقل ، وتعتمد عليها سلامة الأنسان . أصبحت هذه القضايا الروحية فجأة وإذا الأيمان بها أمر مستحيل على العقلية الحديثة بعد أن آمن بها الناس أجيالاً طويلة[١] .

ثانياً : الخوف من أن تنصرف الحياة الجديدة عن الروحانيات ، والا نقيم وزنا إلا للعمل المادي . فالعمل وما يؤدي اليه من إنتاج في عالم الصناعة هو أحدى الفضائل الكبرى التي يعمل التطور الجديد على تدعيمها واحترامها . ولما كان الشعر شيئاً غير العمل المادي فقد خشي الشعر أن يتواري في قياس هذا الزمن عن مكانه ويخلى سبيله لقيم أخرى وذلك الشعر لا يمكن أن يكون عملاً مادياً . لأن الشاعر كما هو معلوم لا يؤلف شعره في ساعات عمل محددة من السادسة الى التاسعة مثلاً ، كما أن قراءة الشعر ليست بدورها عملاً إذ يقول لك من يقضي حياته في العمل بالمعنى الحقيقي للكلمة: (لم يكن لديَّ متسع من الوقت لقراءة كتاب منذ أعوام) ويعتبر هذا القول من علامات النضج في عصرنا الحديث، ولكن المضمون الحقيقي لهذه الجملة هو أنني لم أعد أقرأ الآن لأن لدي أموراً أهم لا بد أن أقوم بأدائها[٢] .

ثالثاً : تغير نظرة العالم الجديد الى الطبيعة فقد أصبح الغرب يرى أن من دواعي فخره أن تكون له اليد الطولى على الطبيعة يسخرها لمنفعته ، ويقيسها بمقياس هذه المنفعة ، قيمتها عنده محدودة بما تقدمه من نفع مادي للأنسان . ومن ثم فقد أصبح الشعور السائد عند إنسان العصر الحديث هو أن الطبيعة هي هذا الجزء الجامد من الوجود الذي يشمل على الوحوش والجمادات ، وتبعاً لهذه النظرة فقد أصبح كل ما هو منحط في سلم الكائنات

---

(١) اقرأ الفصل الأول والثاني من كتاب العلم والشعر لريتشاردز .
(٢) الحياة والشاعر ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

هو مجرد طبيعة ، وأن كل ما هو موسوم بالكمال العقلي والخلقي هو وحده الطبيعة الإنسانية ، وقد ولد هذا المفهوم الحديث للطبيعة انفصالاً غير طبيعي بين الإنسان والطبيعة ، ولم تعد الطبيعة هي الصدر الحنون الذي نفزع اليه من ضباب الحياة الصناعية ومداخنها القاتمة ، كما لم تعد الطبيعة عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة ويوحد بينها وبين سائر الموجودات .

رابعاً : الخوف من أن تستحوذ العقائد السياسية على عقول الناس في العصر الحديث بحيث تصبح خطراً على العقائد الدينية ذاتها . فمن الناس من استهوتهم هذه العقائد حتي خيل اليهم أنهم يستطيعون أن يكرسوا حياتهم لها، وحتى ظنوا أن في استطاعة العقائد السياسية أن توفر للإنسان الكمال النفسي الداخلي الذي كانت تقوم به العقيدة الدينية.

وهكذا تتحول السياسة عند كثيرين من أصحاب العقائد السياسية إلى غاية بعد أن كانت مجرد وسيلة ، حتى يوشك أي موضوع يثير التأمل خارج ضرورات النضال السياسي المباشر الا يكون الا ضرباً من الهروب ونوعاً من تحويل الانتباه عن المبدأ السياسي ، وبالتالي خيانته على الأخص عند المتطرفين اليسارين . وقد غاب عن أصحاب هذه النظرة أن الذي يحدد طبيعة النظم السياسية هو في نهاية الأمر قيم مصدرها الدين والفلسفة ومناهج العلم والفن ، وأن أية سياسة مهما تكن حكيمة ليست الا غلافاً - مجرد غلاف - وأن المهم هو ما بداخل الغلاف أي الأنسان ذاته .

وبعد فهذه هي بعض العناصر البارزة التي أسهمت في خلق الخصومة العنيفة بين الشعر وقيم الحياة المعاصرة . والآن وإذا كان الشعراء قد أدركوا الأمر على هذه الصورة - فما هو رد الفعل الذي أصابهم ؟ وماذا عساه أن يكون من تعبير عندهم لهذه الحالة ؟ ما الذي يمكنهم أن يضحوا به ؟ وما الذي يثقون فيه ؟ ما القيم التي يخافون عليها ؟ ما الذي يجدون.فيه التكامل النفسي والأمان الروحي ؟

وإذا كان لنا أن تبدأ بالمرحلة التي يظهر فيها هذا الصراع أوضح ما يكون فسنجد على القمة من شعراء هذه المرحلة وليم بطاريتس، و. د.

هـ. لورنس و ت س. إليوت فقد رفض كل منهم الحاضر واستعاض عنه بأشياء أخرى فتشبث «ييتس» بالأساطير الشعبية، وتعلق بفكرة الفردية الارستقراطية، بينما أعتنق «لورنس» فكرة الجنس، وتشبث إليوت بالكنيسة ووجد عندها الملجأ الأخير. ولنقف الآن وقفة عند كل شاعر من هؤلاء:

يتضح لك موقف «ييتس» (١٨٦٥ - ١٩٣٩) من الحياة المعاصرة إذا قرأت له قصيدته المشهورة «عودة المسيح» التي يقول فيها:

عودة المسيح

عندما يدور البازي ويدور في المدار المتسع،
ولا يستطيع أن يسمع صوت معلمه، تنحل
الأشياء وتسقط، ويفقد المركز قدرته على الصمود،
تنطلق الفوضى من عقالها وتنتشر
وينساب تيار الأمواج ذات الدماء الداكنة.
وفي كل مكان يهوى حفل البراءة ويموت غريقاً.
إن أفضل الرجال يفتقرون إلى الإيمان،
بينما يجيش أسوؤهم بعنف العاطفة.
من المؤكد أن «عودة المسيح» آتية.
«عودة المسيح» لم أكد أفوه بهاتين الكلمتين،
حتى بدت صورة هائلة لروح هذا العالم
تختلج لها بصيرتي: فثمة هناك في رمال الصحراء
هيكل له جسم أسد ورأس إنسان،
ينظر بعينين جامدتين، نظرة قاسية قسوة الشمس
أخذ يحرك فخذيه البطيئين بينما كل ما حوله
ظلال تترنح لطيور الصحراء الحانقة.
إن ستر الظلام لتنسدل مرة أخرى، على
أنني أعلم الآن
أن عشرين قرناً من السبات الحجرى
قد أفزعها كابوس صادر عن مهد الإله المهتز.

أي وحش كاسر هذا الذي حان حينه أخيراً ،
يتحرك متثاقلاً نحو « بيت لحم » بغية الميلاد[1] .

يدرك القارىء من قصيدة ييتس هذه كيف انتهت إليه صورة الحياة الحديثة ، وكيف بلغ موقف الإنسان من السوء درجة يستحيل معها دوام الحال على ما هي عليه ، وإن كان كل شيء يبشر بقدوم مولود جديد ، أو قل ببزوغ قمر جديد ينقل العالم من وهدته التي تردى فيها إلى عالم تعود إليه القيم الضائعة . ثم أنظر كيف بدا الأنسان في القصيدة وقد سيطر على الطبيعة فاستبدت الفوضى بالعالم ، ومات حفل البراءة غريقاً في خضم الأمواج من الدماء الداكنة ، ثم أنظر إلى الشاعر عندما يصور مأساة الشعر الحديث وما آلت اليه الروح من جفاف عندما يقول : إن أفضل الناس يفتقرون إلى الأيمان بينما يجيش أسؤوهم بعنف العاطفة . لقد أبان الشعر عن ضرورة العودة الى ماض ثابت لا يزعزعه الشك ولا تسوده الفوضى أويعتريه الشك والتشتت النفسي .

قلنا أن الشاعر وليم بطار ييتس كان في الطليعة من شعراء العصر الحديث الذين قادوا ثورتهم العاتية ضد أسلوب الحياة الجديدة ، وكان من أكثر الشعراء نقمة على أفكار العصر التي تحاول أن تسلب الشعراء فرديتهم بل وعقائدهم الراسخة ، سواء أكانت عقائد دينية أم عقائد تتصل بالموروث من التقاليد التي عاشها الشعر والفن في المائة السنة التي سبقت ظهور الحركة الصناعية وسيطرتها على الروح .

وليس غريباً أن يثور «ييتس» عل هذا التطور الجديد ، وعلى الأخص إذا عرفنا أن الشاعر قد ولد في وقت كان الناس يؤمنون فيه بمذهب الفن للفن . وأن صباه وطفولته كانتا قد تشبعتا بهذه المبادىء وعاشت عليها . ولم

---

(١) B.W.yeats, collected poems p 210, 211 London 1952

تكد هذه المبادىء تستقر في نفس الشاعر، وتجد عنده استجابة ورعاية حتى تبدأ أفكار العصر الجديدة في الانتشار والذيوع. . .وإذا الشاعر يجد نفسه يصطرع بين مرحلتين واتجاهين يختلف الواحد منهما عن الآخر تمام الاختلاف . فقد ثار أصحاب المذاهب الجديدة عَلى مبدأ الفن للفن، وسلطوا هجومهم العنيف على المذهب الرومانسي الذي كثيراً مايبعدنا عن الواقع والحياة وينقلنا الى لون من الأحلام والرؤى تخدع الشاعر عن واقعه، وتسكنه عالماً منفصلاً من صنع ذاته ويصبح كمن يلوذ بالفرار من المجتمع كلما آذته الحياة بقسوتها أوخدشت إحساسه الحريري المرهف بواقعها الخشن .

لم يستطع «ييتس» إلا أن يلجأ الى هذا البرج العاجي يحلم أحلاماً لا علاقة لها بواقع الحياة، ويعبر عن نفسه في صور أقرب ماتكون من صور الأحلام المليئة بالرمز، والمؤمنة بالمذهب الجمالي الذي لا يخدم غرضاً آخر غير أغراض الفن، والذي لا يسير إلا في ركاب القيم الجمالية والفنية وحدهما .

وقد أسرف «ييتس» في هذا الاتجاه حتى كاد شعره في هذه المرحلة أن يكون تطرفاً في الرومانسية بل وإغراقاً في الرمزية التي هي أشد إيغالاً من الرومانسية. في تقديس الذات . ذلك آن الرمزية لا تعترف إلا بما يوحي به العقل الباطن من الصور والرموز . ومن ثم كان أسلوبها أسلوباً غامضاً يعتمد على ما يتلقاه الشاعر من أعماق ذاته وما يحدده خياله الباطني من صور . والذي قد يكون عالماً مغلقاً على نفسه، أو. ومن هنا جاءت شطحات المذهب الرمزي التي لا تأبه إلا بعالم الشاعر الخاص، والذي قد يكون عالماً مغلقاً على نفسه، أوبمعنى آخر عالماً له لغته ورمزه وصوره التي تستغلق على سامعها فلا تجد عندهم إذنا تعيها أوتدرك خفاياها، لأنها في غالب الأمر صور لا تسلم قيادها لغير قائلها وحده، ومن ثم فلا يكون المعنى إلا في بطن الشاعر كما يقولون، وفي بطنه وحده . أما نحن القراء فسوف نظفر في هذه الحالة بتجربة الشاعر على الوجه الذي يجب أن يكون، وتلك هي الخطورة . . . خطورة هذا المذهب الأبكم الذي يتخذ لغة غير لغات الناس،

ويعمد الى مايعمد اليه من رموز وإشارات قد لا تجد عند الناس مفهوماً أو تظفر عندهم باستجابة ما .

وما أظننا بحاجة هنا الى أن نميز بين المذهب الرمزي الذي يجعل الرمز غاية وبين الرمزية بمعناها العام ، والتي تشيع في كل ألوان الأدب على إختلاف مذاهبها وتصورها ، والتي تمثل شيئاً من الضباب لا بد منه في الأدب ، إذا ما عرفنا أن الأدب يتخذ من اللغة رموزاً للتعبير عن مفاهيم الحياة . غير أن الرموز في هذه الحالة الأخيرة لن تكون رموزاً بكماء بقدر ما تكون وسيلة لابراز المعنى والإيحاء به(١) .

غير أن هذه المرحلة من حياة الشاعر «ييتس» لم تشأ لحسن الحظ أن تستبد بالشاعر طول حياته فثمة عوامل وجدت سبيلها إلى نفس الشاعر **فأخرجته منه هذه** العزلة بعض الشيء: من هذه العوامل عاملان أساسيان هما المسرح ووطنه أيرلندا . فقد اتضح «لييتس أن المسرح لا يمكن أن يعيش على تجارب ذاتية رمزية مغلقة على نفسها . لأن المسرح أولا وقبل كل شيء إنما هو خروج بالتجربة إلى واقع الحياة ، والمسرحية ليست الا تصويراً لأفعال الإنسان كما تقع في عالمنا الذي نعيش فيه . ومن ثم كان على الشاعر الذي يكتب للمسرح، مهما حاول أن يسمو الى ترنيمات دينية أويسبح في عالم من الأشواق والخيالات ، كان عليه أن يعيش في عالم الدنيا ، وأن يتنازل عن برجه العاجي بضع لحظات لكي يختلط بالحياة والأحياء ، حتى يتمكن من أن ينقل إلينا صورة من واقعنا . وهذا ما كان من أمر شاعرنا «ييتس» فقد اضطره المسرح أن يلجأ إلى أسلوب آخر أقرب الى الواقعية منه إلى الأحلام . وانتهى في كتابه للمسرح إلى الأعتراف بأن الأسلوب الواقعي أقرب لروح المسرحية من أسلوب الرمز أو تحليقات المتصوفة والرومانتيكيين .

---

(١) أقرأ قصائد

1- The Stolen Child
2- The Wondering of usheen
4- Innisfree

أما وطنه أيرلندة فقد حرك وجدانه وأثار انتباهه إلى مشاكل حية ، لا يجد الشاعر مندوحة من الخوض فيها والمشاركة في تيارها الزاخر بشتى الانفعالات والعواصف . إذ كيف يمكن لشاعر أن يرى بلاده جميعها تفور كالبركان مطالبة بحريتها واستقلالها ، وهو مضطجع في برجه العاجي ، غارق في أحلامه ورؤاه؟ لم يستطع «ييتس» وهو الشاعر المحب لشعبه أن يبقى معزولاً عن الأحداث، بل لقد أبي إلا أن يسهم بشعره ومسرحه وجهوده وأن يكرسها في خدمة قضية بلاده . وكانت وسيلة عظيمة ينسى فيه الشاعر آلام نفسه ، وتصدع عقائده ، وينشغل بواقع بلاده ، فيساعده ذلك على أن يسى ولو إلى حين فلسفته الاعتزالية . وقد سجل في شعره فرحته الكبرى بالشعب الايرلندي في ثورته عام ١٩١٦ بقصيدة ظهر فيها تحوله إلى شعر من الواقعية وستجد إذا قرأت هذا الشعر كيف تعلقت عواطف الشاعر بآمال إخوانه المواطنين الأيرلندين ، وكيف استطاع أن يطور أسلوبه، وأن ينقلنا وينقل نفسه من صومعته إلى الصراع الذي يعيش فيه شعب أيرلندة، وإلى التصميم الذي يعلو وجوههم عندما يلتقون حول هدف واحد ، وهذا هو الذي أعاد للشاعر ثقته في بلده وفي شعبه وجعله يغير من نظرته إليهم .

وعلى الرغم من أن رغبة «ييتس» في استقلال أيرلندة عن الامبراطورية البريطانية لم تكن نابعة عن عقيدة سياسية بقدر ما كانت نابعة من عواطفه المرتبطة ببلده وشعبه وكبريائه وشعوره بالفخر لما يحتوي عليه تاريخ بلاده من حضارة ويمتلىء به من أساطير، على الرغم من ذلك فإن ييتس» قد خاض معركة وطنه مع الخائضين وسجلها في شعره تسجيلاً حياً ، وخلص شعره إلى حد كبير من أسلوب الرومانسين وتعبيرهم الغامض غير المحدد ، ومن مرض العصر وسآمته . ومن ثم كان شعر «ييتس» الناضج هو ما صدر في العشرين سنة الأخيرة من عمره ، أي من ١٩١٩ الى ١٩٣٩ ، ومع وجود هذا التغيير في أسلوب شعره وطرائق تفكيره فقد ظل عند بعض النقاد من أمثال « أنتوني ثويت » شاعراً يستمد حكمته من مصدرين رئيسين هما : الإحساس بالنبل والإحساس بالاحترام ، ويرجع الكاتب هذين المصدرين إلى ولع «ييتس» بمعاني الطهر والقداسة التي كان يؤمن بها وإلى التناقض الذي أحسه بين واقع

الحياة وبين المثل التي يدين بها . فلطالما عبرت أفكاره عن نوع من الحسرة إزاء التناقض القائم في حياة إنسان العصر الحديث ، ذلك الأنسان الذي فقد اتزانه وثباته نتيجة هزات العقائد وزلزلتها[١] .

هذا هو رأي « انتوني ثويت » في كتابه (الأدب الانجليزي المعاصر) ولقد رأى « ستيفن سبندر » مثل هذا الرأى في كتابه (الحياة والشاعر) عندما رأى أن «ييتس» قد لجأ في ثورته على ظواهر العالم المعاصر إلى التقاليد الارستقراطية والى ضرب من الروحانية الكونية .

أما (ريتشاردز) في كتابه (العلم والشعر) فيرى أن إنتاج (ييتس) لم يكن منذ البداية سوى إنكار لأشد النزعات المعاصرة نشاطاً . فقد تحول أول الأمر الى علم الأساطير الشعبية كما يقبلها الريفي ، ووجد ملاذه فيها وفي مناظر ايرلندا الطبيعية عواصفها وغاباتها ومياهها وجزرها . ويرى (ريتشاردز) جهود (ييتس) قد انصرفت معظمها في محاولة كشف صورة جديدة للعالم لتحل محل الصورة التي أوجدها العلم[٢] .

ولعل أصدق مايصور موقف «ييتس» ومكانته بين التيارين القديم والجديد ماكتبه عنه الشاعر الناقد المعاصر « ت . س . اليوت » في نهاية مقال له عن «ييتس» يقول :

« لقد ولد «ييتس» في عالم أصبحت فيه فكرة الفن للفن من الحقائق المسلم بها ، ثم عاش بعد ذلك في عصر طولب فيه الفن بأن يكون أداة لخدمة الأغراض الاجتماعية ، فظل محافظاً وممسكاً بالعصا من وسطها ، لالأنه يهدف إلى إرضاء الطرفين ، ولكن لأنه كان يشعر أن الفنان الذي يخدم فنه متفانياً في هذه الخدمة ، باذلاً فيها كل إمكاناته هو الفنان الذي يسدي أكبر خدمة يستطيعها لشعبه وللعالم أجمع »[٣] .

---

(١) Contemporary English Poetry 28

(٢) العلم والشعر الفصل الثاني .

(٣) Selected Prose p. 205

وإذا تركنا الشاعر « وليم بطلرييتس » وانتقلنا الى « دافيد هربرت لورانس » الذي ولد عام ١٨٨٥ ومات عام ١٩٣٠ ، وجدنا أنفسنا أمام أكثر شعراء العصر الحديث ثورة على المجتمع الصناعي الجديد . فقد كانت ثورة « لورانس » على هذا المجتمع مدفوعة بكراهية تكاد أن تكون طبيعية لكل ما هو جديد . كراهية نابعة من مزاجه وتكوينه النفسي الذي يؤمن بفردية الإنسان ، ويمقت كل نظرة من شأنها أن تجعل الفرد يذوب في الجماعة أو يفنى فيها . ومن ثم كان من العسير على شاعر مثل « لورانس » قد عصفت به عواصف النفور من حضارة العصر وقيمه وأفكاره أن يتقبل النظم الاجتماعية الحديثة أو يعترف بوجودها ، فقد كانت هذه النظم على اختلافها عدوه اللدود . ولم يتردد « لورانس » أن يعلن عداءه في غير خوف ، وأن يكون صادقاً وصريحاً في أعلان الحرب على حياة الإنسان في العصر الحديث . عاونته على ذلك عوامل التهور والاندفاع والحساسية والانفعال التي كانت تعمل جميعها في نفس هذا الشاعر القصصي ، وجعلته يمسك بمنجله الحاد ويمضي به فيحصد كل ما يقابله في طريقه من أثر لهذه المدنية الحديثة ، فقد بلغ اشمئزازه من الحضارة درجة جعلته يبحث عن أفراد أو أجناس لم تلوثهم المدنية الحديثة لكي يعيش معهم أو يلوذ عندهم بالفرار .

وليس غريباً ألا يجد لورانس لهذه الثورة العاتية في نفسه متنفسا إلا في تعرية العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة ، وفي كشف النقاب عن غريزة الجنس وإظهارها للناس عارية سافرة في غير تحرج أو حياء . فقد كان يريد أن يعود بالطبيعة البشرية إلى عهودها البدائية لأنها أصدق ، ولأن المبدأ الأخلاقي فيها لا يعتمد على معتقدات وإنما ينبع من ذات الإنسان . كما أنه أدرك أن مبدأ المساواة وفكرة الحب القائم على التعاطف لا يتوافران إلا في مجتمع بدائي . ولعل لورانس قد أراد بهذا كله أن ينتقم من عالم الانتاج والعمل والصناعة الذي يحاول التهرب من حقيقة الجنس ، مؤمناً بأن تحقيق الشروط الطبيعية الغريزية للحياة مسألة تسمو بالفرد وتجعله قادراً على الاتصال من خلال فرديته المنفصلة بأسرار الحياة والموت .

ويهاجم « ستيفن سبندر » موقف « لورانس » في كتابه « الحياة والشاعر » بقوله :

« ولقد ثار « لورانس » في الواقع ثورة كاملة على جميع النظم الاجتماعية القائمة ، بل يمكننا أن نقول إنه ثار ضد جميع النظم الاجتماعية الممكنة أيضاً . ومن الصعب أن نتخيل مجتمعاً تتحقق فيه مطالب « لورانس » ويحتفظ بالتماسك الاجتماعي على الإطلاق وهو لذلك يختلف عن كل من اليوت « وريلكة » و « أودين »[1] .

ونظرة « لورانس » في الحياة نظرة محدودة لا يمكن قبولها من وجهة نظر اجتماعية مسؤولة . ومع ذلك فإن قيمتها ترجع إلى ما فيها من نقد لاذع هادم للمجتمع الحديث ، فقد بين لنا « لورانس » في الرواية ، والقصيدة تلو القصيدة إهمال المجتمع الحديث للشروط الطبيعية الغريزية للحياة وإذا كان فنه محدوداً فإن ذلك يرجع إلى اشمئزازه من المجتمع الذي انتقده الأمر الذي حال بينه وبين دراسة ذلك المجتمع عن قرب ، على نحو ما فعل في دراسته لبعض نواحي الطبيعة .

وعلى الرغم من أن « لورانس » قد استاء أشد الاستياء عندما طرد من « مورنول » أثناء الحرب الأولى ، وعلى الرغم من شعوره بالمرارة لمصادرة كتابين من كتبه لخروجهما عن حدود اللياقة والآداب العامة فقد ظل محافظاً على ثقته بنفسه وإيمانه بمبدئه . وظل شيطانه يلهمه ويواصل إنتاجه الفني بلذة وابتهاج الى النهاية ولم يثنه النفي أو النقد عن الكتابة حتى بعد هجرته إلى ايطاليا والمكسيك .

بقيت كلمة عن شعر « لورانس » الذي لم يظفر باعجاب النقاد وعنايتهم كما ظفرت قصصه ، فمن المعروف أن شهرة « لورانس في الحقيقة مدينة لقصصه أكثر مما هي مدينة لشعره . ومع ذلك فقد بدأ حياته الفنية بنظم الشعر . ولقد أفاده ذلك في كتابته القصصية التي كانت تظفر بالجو الشعري في كثير من مواقفها . على أن اتجاهه القصصي ، كان هو الآخر عاملا من العوامل التي جعلته يهمل الجانب الشكلي في الشعر فقد نادى بالتحرر من الوزن والشكل،وصرح بأن الذي يهدف إليه هو الشعر الحر الذي يصل إلى

---

(١) الحياة والشاعر ص ١٤٢ .

أعماق الأشياء . ومن أجل ذلك هاجمه « ثويت » في كتابه « الشعر الانجليزي المعاصر » بقوله :

« ان قلة النظام في شعره ، والتقطع في موسيقاه ، وعلى الأخص في شعره الحر ، لم يصدرا عن ضعف العاطفة أو عن الكلمات التي تنطلق مندفعة لتتخلص من الحبس بالتحرر ، وإنما صدر عن ضعف الباعث . ومن ثم جاءت صوره أشبه بالملاحظات منها بالانتقادات العاطفية والنفسية ، ولقد استنفدت قصصه كل طاقاته حتى لم يبق للنشر منها أكثر من آثار ضئيلة أو قطع صغيرة متناثرة مفتقدة للنظام والتكامل »[1] .

وإذا تركنا « ييتس » و « لورانس » فسنجد أنفسنا أمام رائد من رواد الأسلوب الجديد في الشعر المعاصر هو الشاعر والناقد « توماس ستيرنز اليوت » الذي ولد عام ١٨٨٨ والذي تزعم مع زميله « ييتس » و « لورانس » الثورة على العالم الحديث . فلم يكن « إليوت » أقل منهما رفضاً لهذا العالم ، وان كان أكثر منهما عمقاً في فهم مشاكل الحياة الحديثة والتعبير عنها . ولقد مر شعر « إليوت » بمراحل وتجارب عديدة قبل أن ينتهي به الى مرحلة الاستقرار والاتزان والتناسق . فقد عصفت به هو الآخر عواصف الشك والقلق والضياع واليأس ، وكادت كل هذه المعاني أن توقعه في أزمات نفسية لا خلاص منها ، لولا أنه استطاع ان يوفق بين الشعر والأسطورة المسيحية ، أو قل عندما استطاع أن يجعل من تجربته الشعرية وسيلة للخلاص من العذاب ، وتطهير النفس والروح بعد صهرها على النار المحرقة ، على نحو ما ينتهي اليه المتصوفة الذين يسعون عن طريق تجربتهم الصوفية إلى الوصول والكشف .

وقد بدأ اليوت حياته الفنية بالهجوم على ما رآه في سني حياته الأولى التي شاهد فيها مجتمع أمريكا المعاصر قبل أن يهاجر إلى انجلترا ، ثم ما رآه من تزمت المجتمع الانجليزي بعد أن أصبح مواطناً بريطانياً في عام ١٩٢٧ . لم يستطع « إليوت » أن يصمت أمام هذه الأساليب المفتعلة التي يصنعها رجال هذه المجتمعات الحديثة ، وعافت نفسه الانحلال الذي رآه يدب في شتى

---

(١) Gontemporary English Poetry p. 48.

نواحي الحياة : فكرية كانت أو اجتماعية ولم يفته أن يعبر عن الملل والسأم اللذين يعاني من وطأتها رجال ونساء المجتمع الارستقراطي على رغم ما يسترون به هذا الملل من انفعال أجوف . ولعل أغنية « حب الفريد بروفرك » خير مثال على سخرية « إليوت » من هذا الصنف من الناس الذين يعيشون في أكذوبة كبرى ، محاولين اخفاء هذا الزيف الذي يملأ حياتهم بشتى صنوف الرياء والنفاق والمظاهر الاجتماعية الخادعة . وقد جعل « إليوت » هذا الزيف يبرز إلى السطح بعد أن مزق عن أمثال هذه الشخوص ثيابهم . فإنك إن جردتهم من هذه الثياب المصطنعة لم تجد خلفها غير قلوب جوفاء خاوية قاحلة أحوج ما تكون إلى ملء هذا الفرغ النفسي الرهيب الذي تنطوي عليه نفوسهم المخدوعة . يصور بروفروك نفسه قائلا :

كلا لست الأمير هملت ، وما كان لي أن أكونه .
ولكنني مجرد لورد تابع ، يملأ فراغاً ضئيلا فيزيد الموكب واحداً .
يقدم مشهداً أو مشهدين ، وينصح الأمير أحياناً :
ويقيناً ، لست أكثر من أداة طيعة في يد الغير
يسعدني أن أكون ذا منفعة ما :
سياسياً، حذراً شديد التدقيق
يمتلئ رأسي بالكلم المزوق الرنان
ولكنه كثيراً ما يكون كلاماً أجوف طناناً ومثيراً للسخرية .
بل إنني أحياناً ما أبدو أضحوكة للناس ،
بل إنني لا أكاد أن أكون مضحك الملك نفسه(١)

هذا الجدب النفسي الخطير هو الذي أوحى « لاليوت » بقصيدته (الأرض الخراب) وهو كذلك الذي ألهمه قصيدته . . .

(الرجال الخاوون)

نحن الرجال الخاوون ،

---

(١) T. S. Eliot Collected Poems p. 75.

نحن المكتظون . . .
نحن الذين انتفخت أجوافهم بحشو فارغ ،
نرتمي جميعاً - يا للأسف - كما ترتمي حشية مليئة بالقش .
إن أصواتنا الفارغة عندما يهمس بعضنا إلى بعض ،
لهي أصوات راكدة لا معنى لها .
إنها أشبه بصوت ريح تهب على الهشيم .
شكل بلا نظام ، ظل بلا لون ،
قوة مشلولة ، إيماءة بلا حركة ،
أو كأقدام فئران تمشي على زجاج محطم ،
في قبو مهجور .
أما الذين عبروا بأعين مستقيمة إلى مملكة الموت الأخرى
سيذكروننا - إن جاز لهم ذلك - لا كأرواح قوية ضائعة .
بل سيروننا رجالا خاوين فارغين .

وفي الأرض الخراب تركزت ثورته على الحياة القاحلة الماحلة التي رآها تنتشر من حوله حتى تكاد تمحو كل أثر للنشوة الروحية التي يهفو إليها « اليوت » ويسعى لتحقيقها . يعلق سبندر على هذه القصيدة فيقول :

« فقصيدة (الأرض الخراب) عبارة عن لوحة (تأثيرية) ترسم لنا صحراء الحاضر التي تملؤها بقايا الماضي الأكثر تماسكاً من الحاضر . والصعوبات التي يجدها القارى في القصيدة مصدرها إلى حد كبير التضاد والمقابلة التي يفتقدها الشاعر بين الحاضر والماضي ، كما لو كان كل شيء يحدث في نفس الوقت ، وتبرر طبيعة التجربة التي يصفها اليوت هذا المنهج في الكتابة . فحينما تنهار الحضارة يبدو الزمان الذي يشرئب كالبرج من الماضي وكأنه ينهار أيضاً . وبذلك تبرز من خلال فراغ الحاضر الهائج بقايا هائلة من الأسس التي قام عليها تراث الماضي

---

(١) T. S. Eliot Collected Poems p, 85.

ما هذا الصوت المرتفع في الهواء ؟ أهمهمة ثكلى تنوح ؟
من تلك الجموع المدثرة تسير أفواجاً ؟
وتحتشد على السهول اللانهائية . وتتعثر في الأرض المتصدعة .
يحوطها الأفق المنبسط وحده .
ما هذه المدينة المشرفة على الجبال ؟
صدوع ورؤوم ثم انفجار في الهواء البنفسجي .
أبراج هاوية .
أورشليم أثينا الاسكندرية .
فيينا . لندن .
زائفة .

وتقذف هذه الفوضى في الحاضر العنيف بالشاعر الى الماضي (أو على الأصح يبرز الماضي في وعيه) على نحو ما فعل ييتس عندما قفز من الحاضر الى (بيت لحم) ثم يندفع الى الأمام صوب (عودة المسيح)[1] » .

وقصيدة (الأرض الخراب) قصيدة طويلة تتكون من خمسة أجزاء وتتخذ من احدى أساطير القرون الوسطى أساساً يربط بين أجزائها الخمسة، والأسطورة تحكي قصة ملك صياد كتبت عليه الذلة والمسكنة ، ونزلت بأرضه وبنفسه اللعنة فأصبح يعيش في خواء قاحل من الأرض ، وفي موات وجدب روحيين لا يستطيع الخلاص منهما .

وقصيدة (الأرض الخراب) لاليوت ليست من تلك القصائد التي يستطيع القارى ان يلم بها وبصورها وأفكارها من أول قراءة . كما أنها ليست من هذا النوع من الآداب الذي يكتفي بعرض تجربة الشاعر بأسلوب مباشر أو بالطريقة المألوفة في نظم الشعر . وإنما لها ، كما لسائر شعر « اليوت » أسلوبها الخاص الذي لا يكفي في فهمه مجرد الوقوف على طريقة الشاعر وأسلوبه في التعبير فحسب ، وإنما يحتاج الى جانب ذلك إلى إدراك واسع

(١) إقرأ الحياة والشعر ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

بثقافات عديدة من الشرق والغرب ، وإلى الرجوع إلى آثار أدبية قديمة وحديثة . ذلك أن الشعر عند اليوت ليس مجرد هذا الانتاج الفني الذي ينتسب لشاعر معين في عصر مميز فحسب ، بل هو إلى جانب ذلك خلاصة لتجارب عديدة عاشها الشاعر في ثقافات من سبقه من الشعراء والكتاب . ومن ثم فإن إنتاج أي شاعر حديث لا يمكن فهمه ومن ثم قياسه إلا إذا وضع جنباً الى جنب مع من سبقه من الشعراء . أو بعبارة أخرى فان عمل الشاعر عند اليوت لا يمكن أن يكون له معناه مستقلا عما سبقه ، بل ان كل أثر فني عند تتوقف قيمته على الوضع الذي يأخذه بالنسبة الى ما سبقه من الآثار . ومن ثم فان اليوت يدرك الشعر ككل حتى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب في الشعر . والشاعر أو الكاتب عند اليوت لا يحس بعمله فحسب حين يكتب . وإنما يحس بالأدب الأوروبي بصفة عامة ، وأدب شعبه بصفة خاصة ، خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس الى عهده . وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب جزءا من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه[1] .

ذلك أن أي تجديد في الشعر عند اليوت مرتبط ارتباطاً بالماضي ، فبغير ثقافتك الماضية، وبغير علمك وتجاريبك وخبرتك السابقتين لن تستطيع أن تحقق الجديد، لأن أي جديد عنده لا ينهض إلا على أساس من قديم . هذه النظرة التي عبر عنها « اليوت » في أكثر من مقال في النقد الأدبي قد تساعدك على تبرير هذا الاتجاه الذي تراه في أسلوب « اليوت » الشعري ، وفي طريقة تعبيره عن تجاربه ، فقصائده موسوعات ثقافية إذا صح هذا التعبير، وأنت مضطر عند قراءتها أن ترجع الى كثير جداً من المراجع الأدبية والتاريخية والفلسفية ، وإذن فلا غرابة أن نرى لقصيدة الأرض الخراب وحدها عشرات الشروح تناولها بالتحليل جزءاً جزءاً، محاولة أن تفك رموز كل جزء وترده الى أصله ، ثم تحاول بعد ذلك ربط هذه الأجزاء

---

(١) Selected prose: Tradition and the Indivibual Tralent p, 21.

بعضها ببعض موضحة الأثر الكلي الذي تتركه القصائد في نفس القارى ، معطية له في أثناء هذه الشروح ثروة ثقافية كبيرة . ولعل الأهمية التي تتمتع بها هذه القصيدة لا تأتيها من أنها تصور عقم الحياة الجديدة وبهرجها الزائف بقدر ما تأتيها من أنها قصيدة عالمية وجدت تأثيرها عند عالم القرن العشرين كله ، عندما ترجمت الى أكثر لغات العالم ، وعندما التقت بنفوس كثيرين من شعرائنا الشباب الذين استهوتهم كتابات « اليوت » بصفة خاصة ، واستهوتهم طريقة أسلوبه في الأداء الشعري ، فحاولوا تقليده والتأثر باتجاهه الفني . نعم ان شهرة هذه القصيدة قد جاءتها من أنها خرجت إلى العالم ، ولقيت هذا التأثير الكبير في نفوس القراء من متذوقي الشعر ومنشئيه .

ومهما يكن من شيء فقد مثلت قصيدة « الأرض الخراب » كما قلنا مرحلة في حياة هذا الشاعر الكبير ، مرحلة اليأس والعذاب الناشئة من التبدع في ضمير الشاعر .

ولكن هذه القصيدة مع ذلك كانت أشبه بنقطة ارتكاز في سبيل التطور أو نقطة تحول انتقلت فيها تجارب الشاعر من اليأس الروحي إلى الاحساس بالأمل ، أو بمعنى آخر كانت « الأرض الخراب » مرحلة الانصهار التي يتخلص فيها الشاعر من شوائب الزيف ، وينتقل فيها من مرحلة الفوضى النفسية إلى مرحلة الاتساق والتوازن . وإذا الشاعر في الرباعيات الأربع ، يخرج من ظلمة اليأس إلى مشارف الأمل ، وأخيراً يجد الشاعر نفسه وكأنه التقى بأسرار النفس. فقد ظلت نفسه تتأرجح خلال تجاربه الصوفية التي عبر عنها في شعره الأخير ، وفي مسرحياته بين الضياع والوجود . وظلت تحلم بعبور هذه القنطرة التي تنقل الشاعر من الفوضى إلى الاستقرار حتى انتهى في الرباعيات الأربع الى نوع من الوصول الصوفي الذي يحقق للشاعر استقراره النفسي . وعلى هذا الأساس تنحل أزمة الحياة المعاصرة عند « اليوت » .

على أننا يجب أن ننتبه في دراستنا لهذا الشاعر إلى جوانب أخرى جديرة بعناية الباحثين في الشعر الحديث والمعاصر بصفة عامة . هذه الجوانب لا

تقف عند دراسة التطور الذي سار فيه شعر « اليوت » حتى انتهى إلى هذه المرحلة من التصوف ، وانما تتعدى دراسة أسلوب هذا الشعر وطريقة الشاعر في أداء تجربته ، ففي شعر « اليوت » بعض العوامل الأساسية التي تضافرت على خلق هذه الشخصية الغنية الفريدة .

أولها : عامل الثقافة المعاصرة ، فثقافة اليوت ليست ثقافة عادية . وما من دارس لشعر اليوت استطاع ان يغفل هذا العامل الذي لعب دوراً خطيراً في أسلوب الشاعر وطريقته . ففي اليوت تتمثل الثقافة المعاصرة بكل ما في هذه الكلمة من معنى فعنده تتبلور ثقافات الماضي وتلتقي بثقافات العصر الحديث . وإذا كنا قد ذكرنا اليوت المسيحي واليوت المحافظ فلا بد أن نذكر اليوت العالم الذي جمع إلي الموهبة الشعرية إطلاعاً واسعاً واعياً بتراث الإنسانية وأفكارها عبر العصور . ولعل اطلاعه الواسع هذا هو الذي جعل شعره يعتمد في عناصر أبحاثه على ما يقتبسه من أحداث الماضي وشخوصه وأساطيره . ولعل هذا أيضاً هو السبب الأساسي في صعوبة هذا الشعر فالقارئ عند قراءته محتاج إلى متابعة هذه المصادر والإلمام بها إلمام معرفة حسية لا معرفة عقلية فحسب .

العامل الثاني : ان اليوت قد استطاع أن يؤلف علاقة إيجابية بين أسلوبه في التعبير وبين التجربة التي يعانيها . ففي « الأرض الخراب » مثلا تآلفت عناصر فنية أخرى غير مجرد المعنى العام أو الصورة العامة ، على إبراز معنى العقم والتفكك والانحلال الذي أراد الشاعر أن يبرزه ، تلك هي بعض عناصر الأداء التي تعمد الشاعر أن يجعلها هي الأخرى توحي وترمز لهذا المعنى . فلكي يعبر عن عدم التوازن الذي في نفسه ، ولكي يصور افتقار العالم المحيط به إلى النظام ، رجع في التعبير عن ذلك إلى الأساطير التي تنتمي إلى عصور قديمة بدائية ، ثم ألقى أمامك بصورة متفرقة من الأدب القديم ، وبنتف ومقطوعات غنائية بعضها مسيحي وبعضها غير مسيحي ، ثم حاول أن يقرن ذلك بصور من حياتنا المعاصرة . وهو في خلال هذه الانتقالات يريد أن يوحي إليك بأن العقم قد حل محل الخصوبة ، وأن النظام قد أخلى مكاناً للخراب والدمار . وهكذا ترى أن ما قد يبدو للقارى من فجوات وانتقالات

مفاجئة داخل القصيدة ما هو إلا أحد العوامل المقصودة للتعبير عن الصورة العامة التي ترمز إليها القصيدة كلها .

ولصعوبة شعر اليوت أسباب عدة : أولها انعدام التسلسل المنطقي فيه . فنحن لا نجد في قصيدته هذه حدثاً أو أحداثاً معينة يعرضها الشاعر بطريقة منطقية ، ويطورها بأسلوب يمكن تتبعه في سياق زمني واضح ، وانما يحاول الشاعر أن يهدم العلاقات المنطقية في القصيدة ، ولذلك فلا نجد فيها سوى خواطر غير مترابطة في ظاهرها تمثل لحظات سيكلوجية متباينة في نفس الشخصية التي يتصورها . وبهذا الأسلوب قرب الشعر جدا من الموسيقى ، ففيه تتردد أفكار معينة كما تتردد النغمات في القطعة الموسيقية يدخلها الشاعر أولا ثم يتركها ، أو ينتقل انتقالة فجائية إلى غيرها ثم يعود إليها بعد حين فيكررها أو يطورها ، ثم يتركها ثانية ويعود إلى غيرها وهكذا . وغاية الشعر عند اليوت أن يسمو إلى مستوى الموسيقى وأن يتحقق فيه نمط الموسيقى أو شكلها . وإذا أدركنا ذلك لا نجد غرابة في تسمية آخر قصائده التي بلغت فيها عبقريته ذروتها « الرباعيات الأربع » فالرباعية شكل موسيقي معروف[1] .

وهذه الناحية ، ناحية الأسلوب في شعر « اليوت » من النواحي الهامة التي يجدر بنا أن ندرسها إذا أردنا أن ندرس الشعر الجديد في حياتنا المعاصرة لأن لها تأثيراً كبيراً وواضحاً في شعرائنا المجددين باعترافهم أنفسهم فلقد ذكر ذلك « صلاح عبد الصبور » في مقال له بمجلة المجلة ديسمبر ١٩٦١ .

أما العامل الأخير الذي يعمل إلى جانب عامل الثقافة وعامل الأداء الفني لمفهوم « اليوت » للشعر آراؤه في الأدب والنقد . فإن مقالات « اليوت » النقدية التي تراها في كتابه (الغابة المقدسة) وفي كتابه (مقالات مختارة في النقد) و « نثر مختار » تعتبر في الحقيقة ثروة هامة بالقياس إلى دارسي النقد الأدبي المعاصر ، ومرجعاً لا بد من الرجوع إليه . ففي مقالات « اليوت » النقدية مفتاح لفهم اتجاهه الفني من ناحية ، ولفهم تأثيره في المعاصرين له من ناحية أخرى .

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ٦٧ ، ٧٧ .

ولقد أشرنا في بداية هذا المقال إلى مفهوم اليوت للشعر ، وان الشاعر لا يكتب إلا وهو يحس بأن الأدب الأوروبي كله منذ عهد هوميروس، وأدب عصره وبلده بصفة خاصة يجري في دمه وأن هـذا الأدب كله يكون في اعتقاده كائنا واحداً، وأن أي جديد لا ينهض إلا على أساس من قديم . ثم تكلم اليوت عن النقد ووظيفته والمعنى في القصيدة ، وأضاف بذلك كله إلى الدراسات النقدية إضافات جديرة بالتتبع والاهتمام والدراسة لا تقل أهمية عن إنتاجه الشعري بأي حال[1] .

لعلنا أن نكون لاحظنا من تتبعنا لدراسة شعر ييتس ولورانس واليوت أن هؤلاء الثلاثة يمثلون باتجاهاتهم الفكرية ، وثورتهم على الحياة المعاصرة وظروفها مرحلة من المراحل المتميزة التي يصح للباحث أن يعتبرها خطوة من خطوات تطور الاتجاهات الأدبية في عصرنا الحديث . هذه الخطوة قد اضطربت فيها نفوس الشعراء وخرجت بانتاج بيرز التناقض بين ما يتصوره هؤلاء الشعراء من شروط الحياة الإنسانية العامة ، وبين غايات العصر الحديث وما يتطور اليه من مبادىء وقيم .

وخلاصة هذا التيار الذي يمثله هؤلاء الشعراء الثلاثة (ييتس ولورانس واليوت) الذين وقعوا في مرحلة الانتقال أنهم في مجموعهم ينظرون للعمل الفني على انه وسيلتهم إلى نيل حريتهم ؛ وفي الخلاص من الاختلال المحيط بهم معتقدين أنهم بهذا يستطيعون أن ينأوا بأنفسهم عن عوامل الاختناق التي تشيع في وسطهم الاجتماعي وفي ظروف الحياة المعاصرة .

غير أننا قد لاحظنا أن اعتزال هؤلاء ، وعزوفهم ، وسلبيتهم عن الحياة الواقعية المحيطة بهم لم تنقص من مقدرتهم على الابداع الفني ، ولم تحطم شخصية الفنان الذي يعيش في نفوسهم . فقد كان لعزوفهم هذا أسبابه ومبرراته التي أشرنا إليها . فإذا كان بعض هؤلاء الشعراء قد عاش حالما متأملا فإنه لم يعش خاملا بليدا غير مدرك أو مبدع . لقد أحس جميعهم بأن

---

(١) إقرأ دراسات في الشعر والمسرح ص ٦٥ وما بعدها .

مجتمعهم يفترسه التناقض ، وتتقاسمه أفكار وقيم متضاربة متباينة ، وتفتك به مصالح طبقات معينة ، وتنهال عليه ضربات الاستغلال والاستبداد والجهل ، وتشيع فيه مظاهر النفاق والتمزق والضياع والتشتت . فاتجه كل منهم بكل ما يملك الى محاولة الاكتمال والالتئام والوحدة ، أو قل التوازن النفسي الذي يعوض به هذا الاختلال الذي شاع فيمن حوله ، فأخذ كل شاعر منهم طريقه ، والتمس سبيله التي اختارها للتعبير عن الخلاص الذي يحقق لنفسه الالتئام والسلام .

أضف إلى كل ذلك أن كثيرا من أشعار هؤلاء قد تخلص من طابع الرومانسية الذي يتمثل في مجرد القنوط واليأس ، وبشاعة جو الأحلام والرؤى الأثيرية الغامضة ، والأنغام الحالمة التي تنقلك إلى جو شعري منسوج من خيوط ضوء القمر . وأصبحنا نجد عندهم لغة تعبيرية مختلفة حققت عند « اليوت » أسلوبا أكثر تماسكا وأشد صلابة وأبعد ما يكون عن ألوان الرومانتيكية الباهتة غير المحددة .

كما لا ننسى ما حققه إليوت من محصول ثقافي واسع تمثلت فيه شخصية إنسان القرن العشرين المثقف والملم بشتى ألوان التفكير الإنساني شرقيه وغربيه .

هذه كما قلنا ظاهرة جديرة بالتسجيل والنظر إذا عرفنا مدى تأثيرها على تطور بعض أساليب شعرنا الحديث ، ونظام قصيدتنا الجديدة التي لم تعد مجرد صورة تعبيرية يكتفي فيها الشاعر بعلاقات الألفاظ بقدر ما يعتمد فيها على علاقات الوقائع والأحداث والأساطير ، وأبطال التاريخ وشخوص القصص والمسرحيات في إبراز التجربة والتعبير عن الفكره .

أما ما يوجه إلى هؤلاء من نقد فإنه منحصر كما قلنا في أنهم قنعوا بهذا الخلاص الروحي الذي حققوه في عزلتهم . ولم يتجاوزوا السخط والثورة على مقاييس الحضارة الصناعية المعاصرة إلى نوع من التفكير الإيجابي الذي يجعل الشاعر يعترف بالواقع الماثل أمامه ، ويعمل على تبني سياسة ترمي الى تغير هذا الواقع أو تعديله أو إصلاحه . فهل ثمة سياسة بناءة في موقف هؤلاء الشعراء من حياتهم المعاصرة ؟ الجواب بالنفي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وليس من شك أن انعزال هؤلاء عن عالم الواقع يمثل نقطة ضعف في نظر المتأخرين من الشعراء والنقاد الذين ينددون بفكرة انفصال الفكر والشعر عن عالم الواقع ، والذين يرون الفردية المجردة حرية زائفة . لأن الحرية الحقة الحقة عند أصحاب الواقعية الجديدة أو الواقعية الاشتراكية هي الحرية التي تعمل داخل إطار الواقع والعالم المحيط بنا ، وليست هي الحرية المنبثقة من الفردية المجردة .

وتأتي بعد هذه مرحلة أخرى تعتبر في نظر مؤرخي الأدب المعاصر مرحلة مختلفة عن سابقتها في النظرة إلى الحياة المعاصرة، وإلى الواقع الذي يصطرع حولنا، وفي الاندماج في محيطنا الاجتماعي والعالمي . أبرز شعراء هذه المرحلة هم و. هـ. أودين الذي ولد عام ١٩٠٧ ثم من تأثروا به من أمثال ستيفن سبندر وماك نيس وداي لويس . وقد ارتبط هؤلاء الثلاثة في أذهان الناس بالشاعر الأول أودين الذي يعتبر زميلا أكبر لهم ، فهم جميعا في سن واحدة ، وهم جميعا قد نشأوا في مستوى اجتماعي متشابه إلى حد كبير - وقد جمعتهم كذلك ثقافات ودراسات متشابهة . فقد تزاملوا في اكسفورد واعتنقوا جميعا عقائد سياسية متقاربة . ومن ثم كان من الصعب في نظر النقاد أن نضعهم في طبقات أو نقسمهم أقساما ، أو نجعل كل واحد منهم ضمن طائفة تختلف عن الأخرى . على أن النقاد يرون أن أودين هو أبرز شخصية فيهم ، وأن موهبته الفنية أكثر غزارة وفاعلية وانتاجا من رفاقه ، ومع ذلك فإن الثلاثة الآخرين كان لهم من أشعارهم ما يحقق لهم الاستقلال في التعبير وما يجعلهم جديرين بالدراسة .

ويعتقد النقاد ومن بينهم سبندر أن أودين قد استطاع مالم يستطع سابقوه تحقيقه من التطور في نظرته إلى الواقع وظروف الحياة المعاصرة . فلم ينفض يده عنها بل حاول أن يسبرغور هذه الحياة الجديدة ، ويقف منها موقفا إن لم يكن محددا فهو على الأقل موقف فيه بعض الإيجابية . يقول أودين في إحدى قصائده ؟

كل ما لدي صوت أكشف به عن الأكذوبة المطوية !!
الأكذوبة الرومانسية في الطريق !

أكذوبة السلطات التي تشمخ بمبانيها مشرئبة إلى السماء .
ليس هناك ما يدعي الدولة ! وما من أحد يعيش وحيدا
إن الجوع لم يترك الرجل العادي أو لدى السلطة مجالا للاختيار .
فعلينا أن يحب بعضنا وإلا هلكنا .(١)

ومعنى هذا الشعر أن أودين كان يعتقد أن مهمة الشاعر ليست أن نكتفي بالفزع من فوضى الخراب كما يفعل إليوت ، وإنما مهمته أولا ان يكشف عن سر الأكذوبة ، أو قل مهمته تحليل العصر الذي يعيش فيه ثم لا يكتفي الشاعر بذلك بل يبحث عن الإمكانات التي تخلق صورة من المجتمع يمكن للناس أن يجدوا فيها حياة إنسانية عادلة ولا تخلو من الشعر . هذه هي خلاصة هذا المذهب الذي دعا اليه أودين وتلاميذه .

ومع ذلك فالملاحظ على شعر هذه المجموعة أن شعراءها قد شغلوا بعالم الفعل والسياسة ، يصرفهم ذلك إلى حد كبير عن الاهتمام ببعض القيم الجمالية في الشعر ، فاتسم تعبيرهم بالسهولة والخفة ، ولم تعد تسمع في أشعارهم تلك الأنغام الرائعة ذات الطابع الجاد الذي كنت تراه عند ييتس واليوت . وقد لاحظ « أودين » ذلك النقص في شعره فحاول أن يستعيض عنه بفلسفة التحليل النفسي ، ثم أضاف أودين الدين الى التحليل النفسي آخر الأمر . ولولا وجود هذه الثقافات وتلك الأبعاد في شعر أودين لما وجدت اقبالا على الاهتمام به ، وبخاصة إذا لم تكن من أنصار الواقعية والسهولة في العبارة الشعرية . على أن الشيء الجدير بالتسجيل هنا أن مثل هذه السهولة قد أصبحت الى حد كبير طابعا على شعر هؤلاء الذين نفروا من الاتجاه الميتافيزيقي الذاتي ، والنقد النظري المجرد ، والفردية المتطرفة وآثروا جانبا من الاتجاه الواقعي الذي يؤثر أن يقترب من الحياة ومن الإنسان العادي بصفة خاصة ، أكثر من التحليق في سماوات الفكر . إن العين الواقعية غير العين المثالية . فإذا كانت العين المثالية أبعد مرمى فإن الواقعية أكثر دقة وأوسع إحاطة وأقدر على ملاحظة الواقع وسبر أغواره من العين المثالية .

---

(١) الحياة والشاعر ، ص ١٥٦ .

فالإنسان ذو العين الواقعية تكون لديه شبه رسالة ، عليه أن يؤديها ، رسالة تختلف أساسا بل قد تتناقض تماما مع رسالة من يدين بمذهب الفن للفن ، إن الاتجاه الواقعي يتطلب مشاركة فعالة مع تيارات التطور الكبير السائدة في عصره . ومن ثم فقد تزعم هذا الاتجاه الثورة على الاتجاهات القديمة التي تحتلها كل من الرومانسية والكلاسيكية ، فقد كانت الكلاسيكية تتجنب حياة الرجل العادي أو رجل الشعب الذي كان يمثل في الوقت طبقة أدنى من الطبقة المتوسطة ، كما كانت تعزف عن تناول الأفكار الشائعة أو المتداولة ، وتعزل نفسها عزلا تاما عن قوالب الأدب الدنيا ، كما كانت تسميها ، مثل الملاهي والحكايات الشعبية .

أما الواقعية فهي على النقيض من ذلك ترفض أن ترفع الواقع إلى صورة المثالي من أجل تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب . فلغة الأدب عندها لا تنفر من الخوض في شؤون الحياة العادية واليومية أو مشاكل الطبقات الدنيا ، بل تتسع مفرداتها وأساليبها لتصوير كل زاوية ، والدخول إلى جميع أزقة الحياة مهما ضاقت أو صغرت .

غير أن المذهب الواقعي الجديد لم يستطع بعد ان يحقق في ميدان الشعر ما حققه في ميدان القصة ، وذلك على الرغم من بعض المحاولات الجادة التي ظهرت في شعر العشرين السنة الأخيرة من هذا القرن سواء عند الغربيين أو عندنا نحن العرب .

مراجع البحث :

مراجع أجنبية :

1- **Bradlley, A. C:** Oxford Lectures On Poetry (Macmillan 1926)
2- **Brooks, C:** Modern Poetry And The Tradition (PL. 1948)
3- **Eliot, T. S:**
   a. Cllected Poems (London)
   b. Selected Prosc (London. 1953).
   c. Selected Essays. (1932).
4- **Isaccs, J:** The Background Of Modern Poetry (Lond, 1951)
5- **Isaccs and Prose:** Contemporary Movements in Europe Lit. (Lond, 1928)
6- **Lawrence, D. H:**
   a. Collected Poems Lond.
   b. Lady Chalterley's Lover
7- **Pinto, V. de S:** Crisis in English Poetry 1880. 1946 (Hutcinsons un Press 1951).
8- **Shipley, J. T.** Trends in Literature (New York 1940)
9- **Thwaite, A:** Contemporary English Poetry. (Lond. 1961)
10- **Tschuni, R:** taught in 20 th Cent. English Poetry (Lond. 1951)
11- **Yeats, W. B:** The Collected Poems (Lond. 1952).

مراجع عربية :

(١) **الدكتور احسان عباس** : « فن الشعر » ، دار بيروت ١٩٥٩ .
(٢) **الدكتور مصطفى بدوي** :
   (أ) العلم والشعر تأليف إ . أ . ريتشاردز مجموعة الألف كتاب
   (ب) الحياة والشعر تأليف ستيفن سبندر مجموعة الألف كتاب
   (جـ) دراسات في الشعر والمسرح دار المعرفة القاهرة .

أمراض الفكر في القرن العشرين
الغربة - الغثيان - البعث - التمرد - اللامعقول

سميناها أمراض الفكر في القرن العشرين لأنها حالات من انعدام الوزن ينتهي فيها تفكير الإنسان إلى أن الحقيقة في هذا العالم ليست إلا الفوضى وهي حال يتجلى فيها العالم فجأة لصاحبه على حقيقة كريهة ، فلا يرى فيه نظاماً ولا معنى ولا يجد فيه مبرراً لبقائه ، إذ يستحيل على المرء أن يكون متحركاً أو عاملاً أو حراً أو نافعاً أو حتى متقبلا للحياة في عالم غير حقيقي . وإذا كان من المحال على المرء أن يقفز وهو ساقط ، فكذلك من المحال على إنسان أن يكون حراً في عالم غير حقيقي ، أو قل في عالم مهزوز عديم القيم ، أشبه ما يكون بعالم الأحلام والأوهام منه بعالم الحقيقة .

إن الحرية آخر الأمر لا ترتكز إلا على ما هو حقيقي . إنها تفترض حرية الإرادة ، والإرادة لا تكون إلا بدافع ، والدوافع لا تنهض إلا على والإيمان ، فلا يقدر أحد على فعل شيء إلا وهو يؤمن بأنه فعل ممكن وذو معنى ، والإيمان لا يتأتى إلا بوجود شيء أو قل حقيقة ما . ومن ثم فإن هذا الإحساس بانعدام المعنى والنظام في الحياة وبعدم توافر الحقيقة فيها سوف يقتلع حريتنا من جذورها إذ لا يمكن لإنسان أن يكون حراً في عالم من الأوهام ، أو في عالم غير حقيقي .

وإذا انتهى الإنسان بتفكيره إلى موقف كهذا فلا بد أن ينعدم وزنه وتتلاشى الروابط التي تربط بين أجزاء ذاته فتتبعثر هذه الذات وتتفرق ، وعبثاً يحاول أن يستقيم . من أجل هذا سمينا هذه الحالات الفكرية أمراضاً ، لأنه

لا بد أن تكون تعبيراً عن مرض جثماني أو نفسي . وهي في الحقيقة كذلك مهما دافع عنها أصحابها فزعموا أنه لا جدوى من اتهامها بالمرض ، ذلك أنهم يؤمنون بأنهم وحدهم القادرون على رؤية الأمور على حقيقتها ، وسواء صح ذلك أو لم يصح ، فهم في أحسن الأحوال بل وعلى حد تعبيرهم ، المرضى الوحيدون الذين يدركون أنهم مرضى في حضارة مريضة لا تعي بمرضها ، وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا المرض وجهاً لوجه ففي هذه المجابهة الحل الوحيد للتخلص من هذا المرض أو للوصول إلى النظام الذي يعوزهم ويعوز العالم . هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن في هذا النظام وجوداً على الإطلاق

وهذه المجابهة إذا صحت ، تكون في الحقيقة شيئاً إيجابياً جديراً بانتباهنا ودراستنا ، لأنها إذا تحققت - سوف تمثل الجانب الهادف الوحيد في مثل هذه الفلسفة الخطيرة . وإذا جاز للمريض أن يجابه مرضه فيسبر أغوار هذا المرض ، ويتغلغل إلى جذوره فيعرف أسبابه ، ويقف على أسراره ، ويلم بما قد يؤدي إليه من نتائج وخيمة ، فإن ذلك قد يمكنه من إنقاذ نفسه من الهلاك .

غير أن ثمة عاملاً آخر قد يجعل لهذه الأبحاث العبثية - إذا صح لنا أن نسميها كذلك - أهمية خاصة تدعونا لتأملها وبحثها ودراستها ؛ وهو ما قد يكون فيها من خطوة إيجابية نتجه نحو رفض قيم ينبذها إنسان لفسادها ، وهذه بدورها تحتاج منه أن يلوذ بنفسه فيفكر ويحلل ويتوغل في أعماق ذاته بغية اكتشاف الحقيقة . وهذه المحاولة في ذاتها مفيدة لما فيها من ارتياد جوانب الذات ومواجهة الحقيقة من ناحية ، ولما فيها من رغبة مخلصة في العثور على جواب شاف لعلامات الاستفهام الكثيرة التي تحتاج إلى إجابة أو حل من ناحية ثانية . وذلك لأن الطبيعة الإنسانية قد تملي على أصحاب هذا الاتجاه أن يحاولوا العثور على جواب يكون في مقدورهم أن يقبلوه قبولاً تاماً . في هذه الحالة سوف يكون لدى هذا الاتجاه ما يجعله جديراً بالدراسة ، لأنه سوف لا يشغل نفسه بمشكلة الشر وحدها ، وأن ليس في الوجود غير الشر ، وإنما قد يظفر الإنسان بدافع آخر كامن وراء أحاسيسه ، وقد تمكنه القوة

الدافعة وراء أحاسيسه إلى السر الدفين وعندئذ ينتهي التفكير إلى نوع من الهداية تتوهج عندها الحواس جميعا ويصل إلى الإحساس بالانسجام مع الوجود . فليس غريباً أن ينتهي الضلال في الفكر الإنساني بعد أن يطول به التمرد واليأس إلى مرفأ يجد عنده الملاذ ، هذا المرفأ قد يكون كشفاً صوفياً أو موقفاً دينياً .

من كل ذلك كان لا بد لنا أن نلم بهذا الجهد الإنساني الضخم الذي قد يبدأ أصحابه بالشكوى من صعوبات الحياة بل قل استحالتها ، وقد يسرفون في الصراخ من لامعقولياتها ، وقد تمضي عليهم فترة ، تطول أو تقصر ؛ وهم فاقدو الإيمان منهوكو القوى عديمو القدرة على السلوك ، ثم ينتهي بهم المطاف قبل أن تضيع حياتهم سدى ، فيتحول الانهاك والسأم والغثيان والتمرد إلى تحقيق الوحدة الداخلية والوصول إلى شاطىء الأمان .

فإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن كثيراً مما اتجه إليه البحث عند هؤلاء ، وعلى الأخص فيما كتبوا من مسرح أو قصص كان يهدف إلى كشف الحجب عن البشر الذين يسترون نزعات الفوضى والوحشية واللاعقل القابعة في أعماق ذواتهم ، يحاولون إخفاءها عن الناس ، ويتخذون لذلك ما استطاعوا من أقنعة تارة باسم الدين ، وطوراً ثالثاً باسم الحياة البرجوازية المحترمة . نقول إذا أضفنا إلى ما سبق أن في آداب هؤلاء محاولة للتعرف على إنسان العصر الحديث على حقيقته ومحاولة استبطان ثم ادراك النزاع اقائم في نفسه بين ما هو حيواني صرف ، وما هو إنساني نبيل ، أمكننا أن ندرك ضرورة اهتمام النقاد والباحثين في منتصف القرن العشرين بأدب هؤلاء ودراسته وبحثه .

بقيت بعد ذلك نقطة أخيرة لعلها أقوى المبررات التي تدفعنا دفعاً إلى العناية بأدب هذه الاتجاهات المعاصرة على الرغم مما قد يبدو فيها من حالات عبثية أو من عدم إيمان بحقيقة العالم ، وهي أن في اتجاه المعاصرين فلسفة ثورية تقوم على السخرية من (أدب التنصل)[1] البرجوازي أو أدب الكتاب

---

(١) ما الأدب لسارتر ، ص ٢٠٨ وما بعدها .

المأجورين حيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتذالاً في حياة الإنسان - على حد قول سارتر .. بمثابة رموز ، وحيث تفترس الأشياء الخيالية الأمور الواقعية .

فالأدب في هذه المدارس الجديدة أدب وإن لم يعتقد في رسالة لطبقة العمال ولا في أنها تتمتع بفضل على غيره في حالتها ، فهي مؤلفة أي طبقة العمال في رأي سارتر من رجال عاديين وجائرين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يخدعون . فإن سارتر لا يتردد مع كل ذلك من القول (بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة)[2] كما لا يتردد في الأعلان بأن مهمة الأدب كما يراها هي (تجلية العلاقات بين الوجود والعمل من ثنايا موقفناالتاريخي فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التي يبتغيها منه اليوم ؟ وكيف نعمل ؟ وبأي الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية والوسائل في مجتمع مبني على العنف ؟ إن الأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام لا يمكن أن تهدف إلى أعجاب الغير ، ولكنها تغضب وتقلق ، وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤ ل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارىء ، ولكنها عذاب وتساؤ ل ، فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير ، ولا يعرض فيها العالم كي (يرى) بل كي (يغير) . ولن يفقد بذلك شيئاً ، هذا العالم العتيق البالي البغيض المريض بل سيكون أمره على نقيض ذلك[1] .

هذا ما يقوله سارتر وإذا تتبعت ما كتبه عن موقف الكتاب وعن تقسيمه لهم إلى ثلاثة أجيال عرفت أن الجيل الثالث الذي بدأ عقب هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية كان من أهدافه الكشف عن زيف بعض الاتجاهات البرجوازية في الأدب ، ثم بيان ما للأدب من تأثير إيجابي في توجيه التاريخ وتغييره باعتباره الممثل للضمير الحر في مجتمع منتج ، بل إن سارتر ليختتم هذا الفصل بحقيقة ثورية خطيرة عندما يقرر أن فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب .

---

(١) ص ٢٨٣ من المرجع السابق .
(٢) ما الأدب ص ٢٦٧ .

وإذن فإن هذه الاتجاهات الثورية الجديدة تزعم أن في أعماقها ثورة لا تهدف إلى تبصيرنا بالعالم من حولنا فحسب ، بل تريد أن تتجاوز ذلك إلى محاولة للتغيير . وإذا صح هذا الزعم ، فإن دراستنا لألوان هذا الفكر سوف لا تكشف عن فهمنا لأشد مشاكلنا عمقاً بل سوف تبرز إلى جانب ذلك ما يحاول هؤلاء أن يضيفوه من أبعاد جديدة للتغير ؛ لربط إنتاجنا الأدبي بتطور فكرنا المعاصر وقيمه الجديدة .

وجدير بنا الآن بعد هذه المقدمات أن نعرض لأهم ما جاء في كتابات هؤلاء من فكر ، محاولين إدراك ما ينطوي عليه من المشاكل الروحية والفكرية لعصرنا الحاضر ، وما يمكن أن تضيفه من جديد حتى نكون على بينة مما يدور في عالمنا من أفكار قد يتأثر بها شبابنا وهم على غير علم بما ينفعهم منها وما يضر .

كولن ويلسون ومشكلة الغريب :

لم يكد يمر صيف عام ١٩٥٦ حتى كان اسم كولن ويلسون (Colin Wilson) على كل لسان يملأ أسماع الأدباء في شتى أنحاء الأرض . ولم يكن قد جاوز الكاتب في ذلك الوقت العام الرابع والعشرين من عمره ، ولكن كتابه المشهور (الغريب) أو (اللامنتمي) (The outsider) الذي طبع سبع مرات في الفترة ما بين مايو ويوليه سنة ١٩٥٦ كان قد جعل اسم هذا االكاتب الشاب يحتل ما بين عشية وضحاها مكانة لا تقل عن مكانة شيوخ فلاسفة العصر وأدبائه .

وليس يعنينا في قليل أو كثير أن نتوغل في الحديث عن الضجة الكبيرة التي أثارها هذا الكتاب عند صدوره ، ولا عن تعليقات الصحافة وكبار الكتاب والأدباء ، وإنما الذي يعنينا حقيقة هو ما أثار الكتاب من مشاكل تتصل بموضوعنا الذي نتحدث فيه ، وهو موضوع الغربة التي يعاني منها مفكرو العصر ما كنهها ؟ وما الدوافع التي ساعدت في إيجادها ثم ما السبيل إلى التخلص منها أو تفاديها ؟

إن مشكلة الغربة قديمة فيما يبدو ، فهي وإن كانت تأخذ شكل الظاهرة

العامة عند البارزين من مفكري هذا العصر ، وعلى الأخص من ظهر منهم بعد الحرب العالمية الأخيرة ، إلا أن الغربة مرض تمتد جذوره إلى أبعد من هذه الفترة ، مرض يتصل بتصدع الذات أو انشقاقها نتيجة لعدم تواؤمها أو انسجامها مع المجتمع الذي تعيش فيه ، وإذا كانت المشكلة في صميمها هي مشكلة الفرد الذي يتلاءم مع المجتمع ؛ فلن تكون من هذه الناحية مشكلة جديدة بأي حال ، فإن التصدع بين الذات والجماعة ظاهرة لا تتصل بعصر دون آخر ، لقد عرفنا هذه الغربة في أدب الواقعية القديمة التي يمثلها بلزاك وموباسان ، ورأيناها تتجه إلى الكشف عن الشرور والآثام الكامنة في النفس البشرية . ولا يخفى على القارىء ما كتبه بلزاك فيما سماه بالكوميديا البشرية ، فقد جمع فيها ما يقرب من مائة وخمسين قصة وجعلها في مجموعات تحمل هذا الاسم الشهير اسم (الكوميديا البشرية) ، وفيها يصور الكاتب البخل والخسة والدناءة والوصولية والنفاق إلى غير ذلك من أمراض اجتماعية ، وفيها كذلك تصوير لشخصية البطل الفرد المحطم المنعزل عن المجتمع . وقد هاجم جوركي هذا النوع من الأدب فقال :

« إن أهم موضوع يتناوله الأدب الأوروبي وأدب روسيا في القرن التاسع عشر هو الفرد ومعارضته للمجتمع والسلطة والطبيعة . وكانت وفرة الأساسيات السلبية تحمل الفرد على مقاومة المجتمع ، لأن الفرد كان يشعر بأن المجتمع يسحقه وأن شيئاً يحول دون نموه ؛ ولكنه كان يفهم فهمًا سيئاً أنه السبب في الابتذال والأجرام اللذين يقوم عليهما المجتمع . وكان أدبنا حتى نشوب الثورة يرتكز على الرجل وما يصادفه من حوادث مثيرة تجعله يشعر أنه سجين حياته ، وأنه غير نافع للمجتمع .

فكان يبحث عن مكان مريح فلا يجده . فيحز الألم في نفسه ويتلاشى هذا الرجل إما في صلح ذري مع مجتمع يبغضه أو في تعاطي المخدرات والانتحار[1] .

ولقد كان دوستويفسكي من أكثر كتاب روسيا إمعاناً في تصوير هذه

---

(١) مقدمة الشريد وقصص أخرى لمكسيم جوركي .

الجوانب من نفسية الأفراد المعزولين أو المرضى أو المعذبين بشعور مريض نتيجة للنفس المظلمة المضطربة التي لا تجد نفسها راضية أو متوائمة مع المجتمع الذي تعيش فيه .

فإذا انتقلنا إلى أدباء وشعراء الرومانسية وجدناهم أكثر الناس تعبيراً عن معنى الغربة التي هي في أساسها مشكلة اجتماعية تقوم على شعور الفرد بالانفصام عن مجتمه فكلنا يعلم أن الأديب الرومانسي أديب غريب قد بعدت الهوة بين ما يتوقعه ويأمل فيه ويترقبه ، وبين واقعه المريرالأليم ، فهو من ثم أديب متطلع إلى عالم آخر ، عالم من المثال يحقق فيه ولو من طريق الأحلام والرؤى والخيالات ما لم يحققه في عالم الواقع . بل لعل الأديب الرومانسي هو أكثر الأدباء إمعاناً في الشعور بمحن الحياة ؛ والمبالغة في الإحساس بها مما يجعله يهرب من الواقع وينعزل ، لأنه لم يستطع أن يجد لذاته صورة في مجتمعه فيصيبه الأسى والحزن والسأم .

إذن فالغربة بهذا المعنى الاجتماعي غربة قديمة تتصل بعصور أخرى غير عصرنا الحديث ولكن هل هذه الغربة التي صورنا من مظاهرها ما صورنا هي ذاتها الغربة التي حددها لنا كولن ويلسون في كتابه (الغريب) ؟ وإذا لم تكن فما الفرق بين الغربة الرومانسية أو غربة القرن التاسع عشر وغربة القرن العشرين ؟

إن كولن ويلسون لم يتركنا حيارى إزاء هذا السؤال ، فقد أجاب هو بنفسه عليه عندما حدد لنا الفرق بين غربة الرومانسي وغربة الواقعيين المعاصرين . فالفرق عنده بين الغريب الرومانسي والغريب الواقعي الحديث هو أن الأول برغم حيرته وشكه وذهابه كل مذهب في سبيل العثور على الحقيقة لم يفقد الإيمان بها ؛ وعلى الرغم من التصدع القائم بينه وبين مجتمعه فهو لم ييأس اليأس التام من وجود الحقيقة . فهو وإن طال بحثه عنها ، وتردده على بابها ، ومداومة البحث والتنقيب عنها ما يزال يتطلع إليها وكله أمل بما عساه أن يأتي به الغد القريب من نتائج قد تحقق له ما يسعى إليه . ومن ثم فإن الغريب الرومانسي لا يجد الحقيقة ولكنه على يقين من وجودها .

أما الغريب الواقعي فهو لا يفهم ما يعنيه الناس بالحقيقة ، أو قل بتعبير آخر إنه إنسان عاجز عن الإيمان بوجودها . فالعالم في رأيه عالم مفتقد للحقيقة ، عالم زائف قائم على اللامعقول والفوضى ، وهذان وحدهما في نظره هما الحقيقة .

وإذا كان غرباء الرومانسية يرون من الحكمة أن نتغافل عن بعض مظاهر اللامعقول ، وأن نحاول تحقيق الانسجام والمواءمة مع عالم في مجموعه يسوده النظام ، فإن غرباء الواقعية الجديدة يرون من واجبهم مواجهة هذه الحقيقة على فظاعتها وبشاعتها لأنهم لا يستطيعون أن يعترفوا بغير الحقيقة ، وما دامت هذه هي الحقيقة في نظرهم فلا بد من إعلانها والتحدث عنها في غير مواربة .

هذا هو مجمل التمييز الذي أوضحه كولن ويلسون في كتابه عن غربة الرومانسيين وغربة الواقعيين المحدثين . ويحاول ويلسون بعد ذلك أن يشرح ظاهرة الغربة ، ويكشف عن مقومات شخصية الغريب ؛ ويحدد لنا ملامحها فيعرض علينا صورة من صور هذا الغريب مأخوذة من شخصية بطل رواية « الجحيم » للكاتب الفرنسي هنري باربوس (Barbusse) وهي رواية ظهرت في أوائل هذا القرن . وشخصية بطل (الجحيم) هي شخصية تقارب في مفهومها ومدلولها العام الغريب الذي يعنيه كولن ويلسون .

وتقوم فكرة الرواية على أن رجلاً قد ترك الريف إلى المدينة . وعمل في وظيفة في أحد مصارف باريس . ويسكن حجرة في أحد الفنادق بالمدينة ؛ وهو رجل متأمل مستبطن لأعماق الذات ؛ راغب في إدراك الحقائق ؛ وإن كان لا يؤمن كثيراً بالفلسفة وحقائقها ولا يعبأ بالدين . على أن الكاتب قد استطاع بطريقة محسوسة أن يضع لنا هذا البطل في موقف يحدد لنا منه موقفه تجاه العالم ، وذلك عندما يقع فجأة على شعاع من الضوء يراه وقد انبعث إليه من الغرفة المجاورة ، فيقف على سريره ويكتشف أن هذا الضوء قد جاءه من ثقب من أعلى الحائط . فكان هذا الثقب بمثابة النافذة الصغيرة التي يطل منها هذا الرجل على العالم الحقيقي ، فأخذ يقف كل يوم على سريره وينظر من

الثقب ؛ ويشاهد ما يجري بداخل هذه الحجرة المجاورة له ، ويظل على هذه الحال يرقب ما يدور في الحجرة المجاورة كل ليلة حتى مضى على ذلك شهر كامل . واستطاع من خلال هذه المدة أن يشاهد ما تثير غرائزه أحياناً من أوضاع جنسية لامرأة تتجردمن ثيابها ؛ إلى مناظر أخرى تثير في نفسه ألواناً من العواطف مختلفة ؛ فيها أحياناً الحنان والحب وذلك عندما يقع بصره على رؤية عاشقين يبث كل منهما الغرام لصاحبه ، إلى غير ذلك من مشاهد . على أن الذي يهمنا آخر الأمر أن كل هذا الذي وقع عليه بصره من خلال هذا الثقب هو في الحقيقة مناقض أشد التناقض لما يحدث في العالم الخارجي . ندرك هذه الحقيقة الأخيرة عندما يلتقي هذا البطل في آخر روايته بمؤلف يتحدث في حفل عام عن رواية له ألفها وصادفت نجاحاً ؛ ويذكر هذا المؤلف أنه قد استطاع بروايته أن يصور الإنسان على حقيقته ، وأن يستخرج لنا كوامن النفس الانسانية ، وذلك حينما جعل شخصية من أشخاص روايته تثقب ثقباً في حائط غرفته لتشاهد منه ما يقع في الغرفة المجاورة ؛ وبعد أن ينتهي المؤلف من عرض قصته على الحاضرين في هذا الحفل يعجب الناس بروايته أيما إعجاب . ذلك لأنهم يرون فيها البراعة في عرض للطبيعة البشرية من وجهة نظر واقعية . غير أن بطل (الجحيم) عندما يسمع تهليل الجمهور وإعجابه بقصة هذا الرجل يصيبه النفور ، ويقف موقفاً سلبياً ، فلا يبدي إعجابه ولا يشارك الجمهور حماسته ، ولا يرى معه أن في هذه الرواية أي مظهر لصدق الحياة الانسانية .

فقد سبق له ان خبر بنفسه عن طريق تجربته طبيعة الانسان ، وعرفها تمام المعرفة ، وأدرك الهوة السحيقة بين ما يخلعه الإنسان على نفسه من مظهر خارجي وبين الحقيقة الكامنة في أعماقه ، وأحس أن طبيعة الحياة في المجتمعات المتحضرة وما تفرضه من سلوك خاص تحجب عن الإنسان حقيقته الأصلية ، ويحاول أن يخدع نفسه بالمظاهر السلوكية ، وبالفلسفة أو بالدين مقنعاً كل ما في أعماقه من نزعات وحشية ومن فوضى وكأنه كائن راض عاقل متحضر .

من هذه القصة التي كتبها « باربوس » والتي استعان بتحليلها كولن

ويلسون يمكننا ان نتصور أن صورة الغريب عند ويلسون صورة الانسان الذي أدرك للحظة ما أن كل مشاهد الحياة اليومية وأحداثها إنما تخفي عن الإنسان الحقيقة المرعبة التي هي زيف هذا العالم وفساده ، وإن هذا الغريب متى ما وقعت عينه على الحقيقة تغيرت صورة الوجود في نظره فأمسى وقد انشق على ذاته ، وفقد توازنه وإذا هذا العالم يفقد قيمته في نظره .

يشبه موقف الغريب هذا موقف رجل يجلس في دار من دور السينما يشاهد عرضاً لرواية ما، تمر أمام عينيه مشاهد الرواية، الواحد تلو الآخر وهو مشغول بما يرى؛ منصرف بوجدانه وإحساسه إلى ما يدور أمامه من أحداث، وإذا العرض يتوقف فجأة لعطل أصاب الجهاز؛ وإذا المشاهد التي تدور أمام الرجل تتوقف، وإذا الرجل يجد نفسه يواجه الحقيقة مرة واحدة فيدرك أن ما كان يدور حوله ليس الحياة، بل كان مجرد وهم من الأوهام. عندئذ يبدأ هذا الرجل في مجابهة الحقيقة المؤلمة: حقيقة أن كل شيء كان خداعاً. إن مثل هذا الموقف الذي يعانيه هذا الرجل هو بعينه الموقف الذي يعانيه الغريب عندما يكتشف فجأة ان كل ما حوله في هذا العالم باطل الأباطيل. من هنا تبدأ مشكلة الغريب، ويبدأ يتساءل كيف يمكنه أن يقبل الحياة التي قبلها غيره مع علمه بأنها حياة غير حقيقة.

وهنا يتفرع سؤال آخر . ماذا يمكنه أن يصنع بحياة لا معنى لها ولا حقيقة من ورائها ؟ وإذا كان هذا السؤال يسأله الغريب لنفسه ، فماذا فعل ويلسون في كتابه للإجابة على السؤال ؟ وكيف تخلص من غربته وهو على هذه الحال من التشاؤم وعدم اليقين ؟ هل رفض الوجود رفضاً مطلقاً ؟ لكي يجيب ويلسون على هذه الأسئلة بدأ يستعرض جملة أشياء، فعرض علينا أولاً آراء نيتشه في هذه القضية . فبعد أن كفر نيتشه بالفلسفة القائمة على العقل والعقل وحده ، والتي سادت المذاهب الأوربية في عصره ؛ وبعد أن رفض فكرة تأليه العقل ، إشفاقاً مما عساه ان يؤدي إليه هذا التأليه من فصل الفكر عن الحياة . بعد أن انكر نيتشه كل هذا دعا إلى فكرة الإنسان الاعلى التي تدعو إلى ضرورة العمل على خلق إرادة قوية تدفع بالفرد إلى حياة اكثر فاعلية ونشاطاً وحيوية ؛ على إن يسخر الإنسان في سبيل ذلك كل طاقاته

الجسمية والعقلية والعاطفية . وجاءت فلسفة نيتشه هذه نتيجة للثورة على الفوضى والفساد الذي ينتشر أفقياً فيشمل جميع نواحي الحياة البرجوازية القائمة على سياسة أنصاف الحلول . فكأنها في أساسها فلسفة تنهض على كفر بالواقع ثم التماس الحل في تصور ديني لا يقف العقل فيه منفرداً ؛ وإنما تشاركه عاطفة وإرادة تسعيان إلى تحقيق حياة أكثر خصوبة وأكثر غنى للإنسان .

بعد أن ينتهي ويلسون من عرض أفكار نيتشه ينتقل إلى ما حاوله دوستويفسكي لإنقاذ الغريب مما يعانيه حين يرى نفسه وجهاً لوجه أمام الشر الكامن في اعماق النفس ، والذي يصيب الإنسان برعب هائل حين يراه . لقد عبر دوستويفسكي في قصة « الإخوة كرامازوف » عن صورة هذا الشر وشغلته فكرة الألم والشقاء التي يعاني منها انسان هذه الارض . فقد أبرز لنا صورة مرضين هما قسوة الإنسان السادية ونقيضها مازوكيه المخلوق العفن الفاسد الذي يستمتع بعذابه . وليس خافياً عن دوستويفسكي شغفه بتصوير هذين الجانبين من الإلم والعذاب في النفس الإنسانية . وكان من أبرز شخوصه الأذلاء المرضي شخصية ايفان كرامازوف الذي رفض قبول العالم لما فيه من قسوة وألم . وقد حاول ايفان أن يحلل العالم ؛ وأن ينتهي في تحليله لهذا العالم إلى فكرة الألم فكرة مستبدة بهذا الكون ومتغلغلة في أعماقه، ومن العسير استئصالها . ومن ثم فهو ألم سرمدي لا ينتهي . على أن دوستويفسكي لا يوافق على هذا التحليل المبني على العقل وحده ، ولا يعتقد أن الموقف العقلي بقادر . . . إذا عمل منفرداً . . . على بلوغ الحقيقة وراء هذا العالم . فان رؤية الألم وحده مسألة تعتمد على العقل وينقصها الايمان . ويوافقه ويلسون على هذه النتيجة غير أن ويلسون مع إيمانه بما دعا إليه نيتشه ودوستويفسكي من ضرورة التوفيق بين الفكر والإرادة والعاطفة والقوى الجسيمة جميعاً ، وايجاد الوحدة بين كل هذه العناصر ، فإنه ما يزال يرى إن مشكلة الغريب تنحصر في افتقاده لهذه الوحدة ونعود للسؤال من جديد ، ماذا يمكن للغريب ان يفعل اذا كان تفكيره تفكيراً عقلياً صرفاً ؟ تلك هي المشكلة العويصة التي تجابه الغريب . على ان تحديد الغريب لمشكلته على هذه الصورة

قد مهد السبيل لحصر ما يحتاج اليه من وسائل الخلاص . إنهاإذن مشكلة الإنسان العاقل الذي فقد إيمانه بالله ولم يجد ، يعوضه عن هذا النقص . إنها أزمة العقل المسيطر على إنسان فأضعف العقل الصرف مركز الاشعاع العاطفي في الإنسان وهو العقيدة الدينية . من اجل هذا نادى ويلسون بضرورة تنمية ملكة الرؤيا والكشف الصوفي عن طريق الإرادة ذلك أن العقل الحديث يشك في إمكاننية حدوث هذه الرؤى الا اذا كانت شيئاً صادراً عن الارادة . ومن ثم فأن الرؤيا عند ويلسون ليست رؤيا القديسين والأنبياء ، أوليست هي الرؤيا التي تحدث لإنسان كشف عنه الغطاء ؛ وإنما هي الرؤيا التي تخلقها الإرادة خلقاً . وفي مقدور الإرادة إذا قويت أن تصبح عاملاً حيوياً قادراً على إحداث الرؤى . من هنا يتضح لنا كيف استطاع ويلسون أن يلتقط من نيتشيه ركناً هاماً من أركان فلسفته وهي ضرورة تحول الفرد إلى قوة دافعة بإرادة خارقة تمكنه من تحقيق ما خفي من إمكانياته . ومن ثم يصبح لوجود الفرد معنى أوطعم . من أجل هذا دعا ويلسون إلى تطوير الإرادة وتنميتها وبالتالي تطوير ملكة الرؤى وتنشيطها . وهو هنا يتفق مع ما دعا إليه بعض المتصوفة الانجليز ؛ وما تدعو اليه الفلسفة الهندية . وما انتهى اليه المتصوف اليوناني الحديث جوردجيف (Gurdjeff) ويحاول في نهاية كتابه أن يدرس لنا مجمل أفكار هؤلاء المتصوفة واحداً بعد الآخر . وهو في عرضه لهذه الأفكار يكشف لنا عن السبيل التي تمكن الإنسان من تنمية ملكة الرؤى عنده . فليس الإنسان بقادر على أن يجلو عن نفسه ما يعتريه من صدأ ، أوما يغلف احساسه من سماكة إلا ظفر بشيء من السلام النفسي والهدوء الروحي . فالذي يحجب عن الانسان هذا القدر من الصفاء ليس إلا ما يغرق به نفسه من مشاغل ترتبط بالحياة اليومية المادية ، ومن أمور تتصل بالسعي للرزق وما يتطلبه بقاؤنا بالحياة اليومية المادية ، ومن امور تتصل بالسعي للرزق وما يتطلبه بقاؤنا من الخوض في غمار الحياة العملية . ومع إيمان ويلسون أن هذه الامور مسائل ضرورية بالنسبة لحياة الإنسان على الأرض إلا أنه يوافق ما يدعو اليه وليم بليك وغيره من المتصوفة إلى أن التأمل الروحي حي قد يؤلف بين الإنسان والوجود . أن مثل هذا التأمل قادر على إن يحرر العقل من سلطان المادة ويجعله ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة . وعندئذ سوف يكون

لكل شيء معنى روحي ، فالأرض والماء والنور والثمار والأزهار لن تصبح في هذه الحالة مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها، ولكنها كما تقول الفلسفة الهندية تصبح أشياء ضرورية في تحقيق الوحدة بين الانسان والوجود، بل وفي تحقيق معنى الكمال. فكما أن نغمة من نغمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة من هذه الظاهرات الطبيعية ضرورية للوصول إلى هذه الوحدة. فقد أدركت الفلسفة الهندية بنظرتها إلى الطبيعة أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعونا إلى أن ننشىء علاقة واعية بيننا وبين كل شيء فيه، وإلا تكون صلتنا به مجرد صلة الاستطلاع العلمي أو المنفعة المادية. وإذا كان انسان العصر الحديث أو قل المدنية الحديثة توجه تيار فكرها وتركزه نحو حياتها الخاصة وأعملها وما تدر عليها من ربح أو خسارة، ويترك ما عدا هذا من مظاهر الحياة فلا يشغل نفسها بشيء منها وعلى الأخص هذا الجانب الروحي، فإن مِقل هذا جدير بأن يولد انفصالاً غير طبيعي بين الانسان والوجود[1].

وهكذا ينتهي ويلسون بعد عرضه لأفكار المتصوفة إلى أن فكرة الخلاص من محنة الغربة التي أحسن عرضها في كتابه إنما هي رهينة بتنمية ملكة الرؤى والكشف الصوفية. وأن وصول الإنسان الى لحظات الكشف هذه تحرره اولاً من التفكير للعقلي المجرد الذي أثبت أنه غير قادر وحده على إدراك أي معنى حقيقي وراء هذا العالم ، وسوف تساعده ثانياً على ان تتفتح امامه مصادر أخرى لمتع كثيرة في الحياة لم يكن تفكيره المادي الصرف يمكنه من الاستعانة بها . فاذا اضفت إلى هذا أن مثل هذه اللحظات الصوفية سوف تسد حاجة عاطفية كانت تنقص الغريب نتيجة ضعف عقيدته الدينية أمكننا أن ندرك إلى أي حدٍّ كانت أزمة الغريب أزمة فقدان للايمان، ويظل فيها على حال من القلق والتململ والعذاب حتى يظفر بشي يشبع عنده عاطفته الدينية المفقودة . عندئذ سوف لا تبقى النظرة الى الشر هي الغالبة على تفكير الغريب ، وبالتالي لن يكون الاهتمام بمشكلة الشر ، والبحث الملح من مبررات هذا الشرهي

---

(١) اقرأ الفصل الذي كتبه طاغور عن « الفرد والعالم » في كتاب « سادهانا » (Sadhana) .

الشيء الوحيد الذي يملأ على الغريب حياته، أذ سوف يعود إليه آخر المطاف شيء من الاطمئنان وشيء من الثقة بأن بقية من الخير ما تزال في هذا العالم.

وبعد ، فهل ثمة من حقيقة يريد أن يثبتها ويلسون بعد هذا العرض المفصل لمشكلة الغريب؟ وإذا كانت فكرة الخلاص هذه هي نهاية المطاف ، فما الذي يريد بنا الكاتب أن ندركه في النهاية ؟ هل استطاع الكاتب أن يثبت على حد قوله «أنه من الممكن استنباط موقف ديني استنباطاً بحتاً من موقف فلسفي ، وأن الإيمان ليس شرطاً أساسياً من شروط الدين[1] .

أن كل ما نستطيع أن نحدده من أسس لفكرة الخلاص هذه يمكن تلخيصه في الآتي :

أولاً : إن ويلسون لا يعتقد أن الإيمان على التفكير العقلي المجرد قادر على حل مشكلة الغريب ، فإن ثمة إمكانيات أخرى في الإنسان لا بد من استغلالها وتطورها للكشف عن مبررات للشر الذي أحاط بالبشرية والذي هو في الحقيقة سر من أسرار أزمة الغريب الكبرى ، وأن هذه الإمكانيات تنحصر في قدرة الإنسان على الاستفادة من قوى ثلاث ذكرها نيتشه وأيدها ويلسون بكل اهتمام هي قوة الإرادة وقوة العقل وقوة العاطفة . وأن إيجاد الوحدة بين هذه القوى هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق التوازن النفسي أو التكامل النفسي عند الغريب .

ثانياً : إن الغريب الذي ضعفت عنده العقيدة الدينية نتيجة لسيطرة التفكير العقلي الصرف الذي هو ظاهرة عامة في حياتنا المعاصرة ، بحاجة ماسة الى بديل ليشبع عنده العاطفة الدينية ، ويجد عنده الملاذ الذي يبحث عنه . على أن الموقف الديني الذي انتهى اليه ويلسون ليس منبثقاً - كما أوضحنا سالفاً من إيمانه باللهوباليوم الآخر وبالثواب والعقاب ، وإنما هو يعتمد أولاً في فكرة الخلاص على تحرير الإنسان من معتقدات وهمية ، وعلى الاخص فكرة الخطيئة

(١) راجع عرض ونقد كتاب الغريب د. مصطفى بدوي مجلة الآداب عدد ١٩٥٨ مطبعة جامعة الاسكندرية .

الأولى التي تسيطر على الإنسان المسيحي والتي تقف حائلاً بينه وبين رؤية الحقيقة . وإذن فليس امام ويلسون فيما انتهى اليه موقف ديني إلا الاعتماد على تدريب قوى الإنسان حتى ينتهي ثم يحقق له حياة أكثر غنى وأكثر سعادة .

العبث والتمرد واللامعقول عند الوجوديين :

ليس من شك في اننا نستعرض ونحن نقرأ كتاب الغريب لكولن ويلسون كثيراً من الأفكار والفلسفات والآراء التي تراها شائعة عند الوجوديين منذ ظهر المذهب في كتابات الفيلسوف الدنماركي كيركجارد إلى ما انتهى إليه الكاتب الفرنسي المشهور جان بول سارتر .

إن مشكلة الغريب ذاتها مشكلة وجودية ، بل إن الفلسفة الوجودية تبدأ عادة من موقف يشبه موقف الغريب تماماً . ذلك أن نقطة البدء عند الوجوديين هي صدمة من الانفعال تهز الانسان فجأة عندما يدرك أن الحياة لا معنى لها .

وعندما يستغرق الوجودي في هذا الإحساس المفاجىء يشعر بغربته عن هذا العالم . بل إن كلمة الغريب نفسها اصطلاح عند الوجوديين ، يتردد في كتاباتهم. فقد كتب البيركامي (١٩١٣ - ١٩٦٠) تحت عنوان «رؤية غربة العالم» يقول : (لئن كانت الطبيعة مألوفة لدينا ، فذلك لأننا نرسم على سطحها تخطيطات عاداتنا . واننا لسنا في اتصال معها ، بل مع الافكار والرغبات التي نلقيها عليها . إن في ادراك الطبيعة كشفاً لما هو من قماش آخر غير الوعي البشري • إن العالم يُرى اذ ذاك ، كثيفاً وغريباً : درجة أقل وتبرز الغرابة : أن يدرك احدنا أن العالم (كثيف) ، ويشعر الى أي حد يبدو حجراً ما غريباً ، وأية قوة تستطيع الطبيعة أومنظر ما أن ينكرأنا . إن في أعماق كل جمال يرقد شيء لا إنساني، وهذه الروابي ، وعذوبة السماء ، وأشكال الاشجار هذه ، ها هي كلها في اللحظة نفسها تفقد المعنى الوهمي الذي كنا نلبسها اياها ، وتصبح منذ الآن أبعد من جنة ضائعة . وهكذا تعود إلينا عبر ملايين السنين عداوة العالم البدائية ، ففي لحظة واحدة نكف عن أن

تفهمه ، لأننا طوال قرون لم نفهم منه إلا الوجوه والرسوم التي كنا نكسبه إياها مقدما ، ولأن القوى تنقصنا بعد الآن لاستعمال هذه الحيلة .

إن العالم يفلت منا ، فلا ندركه ، لأنه يعود كما كان ، وهذه الزينات التي قنعتها العادة ، تعود كما كانت . إنها تبتعد عنا . . . شيء واحد : كثافة العالم هذه وغرابته ذلك هو العبث[1] .

هذا اللامعنى للحياة ، والذي يقرره البيركامي في هذه السطور السابقة ، منشأه في الحقيقة الغربة التي تحدث عنها كولن ويلسون . بل إنهما معاً ليعتقدان أن هذا الشعور باللامعنى للحياة هو نقطة البدء التي منها يبدأ الغريب والوجودي مرحلة المجابهة ، مجابهة الواقع الأليم ، التي سوف يقف فيها وجهاً لوجه امام حقيقة مرعبة يدرك عندها المرء كما يقول سارتر أنه (محكوم عليه بالحرية) وفي هذه اللحظة يدرك أن العمل قد يكون مراً واليماً ولكنه الوسيلة الوحيدة لحل مشكلة جديدة لم تكن في الحسبان ، أو بمعنى آخر لم تكن ظاهرة لعين الغريب أو الوجودي ، ذلك لأننا كما يقول كامي نرسم على سطح الحياة تخطيطات عاداتنا . وهذا الالتقاء بين الإنسان وبين حقيقة ذاته أو حقيقة العالم من حوله هي ما يسميها الوجودي بلحظة خروجه وخروج الأشياء من الغموض[2] .

إذن فالقرابة وثيقة جداً بين الغربة التي رأيناها عند ويلسون والغربة التي يحسها الوجودي . والفرق بين ويلسون وبين غيره من أصحاب المذهب الوجودي ليس إلا في الدراسة التفصيلية أو التحليلية نفسها ، كما يكمن الفرق كذلك في النتيجة التي ينتهي إليها كل مفكر من هؤلاء . فقد يختلف ما انتهى إليه كامي مع ما انتهى اليه ويلسون ، وقد يختلف كل منهما مع ما وصل إليه سارتر ، وقد يختلف الجميع عما دعا اليه كيركجارد أبو الوجوديين . ولكن ذلك كله لا ينفي وجود الشبه الكبير في الأسس والأفكار التي قامت عليها اتجاهات هؤلاء جميعاً .

---

(١) كامي والتمرد تأليف روبيردو لوبيه ترجمة د . سهيل ادريس صـ ١٢ ، ١٣ ، العبث لكامي صـ ٢٩ ، ٣٠ .

(٢) الغثيان ترجمة سهيل ادريس صـ ٢٥ .

ولعل من الدلائل الواضحة على وجود هذه الأسس المشتركة بين هؤلاء المفكرين ان شخصية (الغريب) نفسهاكانت موضوعاً لقصة كتبها البيركامي وصدرت عام ١٩٤٢ ، أي قبل ظهور كتاب الغريب لويلسون بأربعة عشر عاماً ، بل من الذي يشك في أن ما جاء في قصة الغريب لالبيركامي ما هو الا تأكيد وترديد لما جاء في قصة (الغثيان) لسارتر والتي ظهرت عام ١٩٣٨ . ففي الغثيان ما في الغريب من رغبة في إنكار كل قيمة للحياة ، وفي كل منهما هذا الإحساس بالقلق والنفور والتصدع القائم بين الفرد والمجتمع ، وفي شعور الانسان فجأة بأنه غريب ، وبأنه بشرب نفسه دون أن يكون ظمآن ، ومن هنا يأتيه الإحساس بالغثيان . إن (انطون روكنتان) بطل قصة الغثيان يقف على شاطىء البحر ، ويلتفظ واحدة من الحصى التي حوله لكي يلقي بها في البحر ، وعندما ينظر إلى الحصاة يتولاه رعب شديد ، فيرمي الحصاة بعيداً ، ويهرب بعيداً ، وبعدها تتتابع عليه التجارب التي من هذا القبيل . وفي تتابع هذه التجارب تعترضه موضوعات غريبة لا يستطيع إزاءها أن يقرر ما إذا كانت هذه الموضوعات ثابته في حقيقتها أم متغيرة . فقد كان ينظر إلى وجهه في المرآة ، وفجأة يرى هذا الوجه وكأنه سمكة ويسترسل هذا الرجل في اكتشافاته يقول :

(إنني استند بكل ثقلي على حافة الخزف ، وأدنى وجهي من المرآة حتى لألمسها . وتختفي العينان والانف والفم . ولا يبقى ما هو بشري قط . تجعدات سمراء عند كل جانب من انتفاخ الشفتين المحموم ، تشققات ، جثوات ، إن زغباً حريرياً ابيض يركض على منحدرات الخدين الكبيرة ، وشعرتين تخرجان من المنخرين : إنها خارطة جيولوجية بارزة الخطوط .

وبالرغم من كل ذلك فإن هذا العالم القمري مألوف عندي . أنا لا أستطيع القول إني (اتعرف) إلى تفاصيله ، ولكن مجموعه يعطيني انطباعاً لما (سبقت رؤيته) يعود علي بالحذر : فأنسل على مهل في النوم .

أود أن استعيد السيطرة على نفسي : وإن احساساً حياً وحاسمًا كفيل به ان يحررني . وما أيقظني فجأة هو أني أضعت التوازن ، فاذا بي أجد نفسي راكباً كرسياً وأنا ما أزال مصاباً بالدوار . هل يبذل سائر الرجال مثل هذه

الشقة ليحكموا على وجوههم ويخيل إلي أني أرى وجهي كما أحس جسدي ، بأحساس عضوي أصم . .

وإذ ذاك أصابني (الغثيان) فتداعيت للسقوط على المقعد الصغير. ولم أكن أعرف أين كنت . وكنت أرى الألوان تدور حولي على مهل وكانت بي رغبة للتقيؤ . . وهكذا منذ ذلك الحين ، لم يتركني الغثيان ، إنه يستولي علي[1] .

أليس هذا الاكتشاف المرعب الذي ينتهي إليه انطون روكنتان عند سارتر والذي يتلخص في ادراك رتابة الأشياء وماديتها وبالتالي إنكارها والتشكك في قيمتها! أليس هذا هو ذاته ما نراه في (اسطورة سيزيف) لألبير كامي ، وفي (مشهد يوم الاحد) الذي يصوره مرسو بطل الغريب لكامي !

ففي أسطورة سيزيف يلح كامي بصورة خاصة على (رؤية الآلي) ، فإن بضعة أسطر ، شديدة الإيجاز في الإيحاء، تحمل قوة ما كان قد شوهد وأحس بصورة شخصية : نهوض ، ترام ، أربع ساعات في المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، نوم . الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة ، السبت على النمط نفسه وهذه الطريقة تسلك بسهولة وراحة معظم الوقت .

وتقابل النمط الخارجي للحياة اليومية آلية حركتنا ، إن اللامعنى ليس هو فقط خارجنا ، بل هو في داخلنا : (إن البشر يفرزون اللابشري . ففي بعض ساعات الصفاء ؛ يجعل المظهر الآلي لحركتهم - تشخيصهم الإيمائي الفارغ من المعنى كل ما يكتنفهم بليداً سخيفاً . رجل يتكلم في التلفون خلف باب زجاجي فلا يسمع صوته ، ولكن يرى تشخيصه الإيمائي الذي لا معنى له : فيتساءل المرء لماذا تراه يعيش ! كل ذلك معاش براحة وسهولة ، الى اليوم الذي يبعث فيه حس العبث العرضي الضيق والاضطراب)[1] .

---

(١) انظر « الغثيان » ترجمة سهيل ادريس صـ ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، و«سارتر المفكر العقلي الرومانسي» تأليف ايريس مودوخ وترجمة شاكر النابلسي صـ ١٠ ، ١١ ، وما بعدهما :

(٢) كامي والتمرد صـ ١٠ ١١ .

أما في (رواية الغريب) فيصور مرسو البطل مشهد يوم الأحد وما فيه من رتابة وآلية فيقول :

(وهناك كان مشهد يوم الأحد ؛ إن الناس في الطريق إلى الدور السينما : (رويداً رويداً ؛ أصبحت الطريق خالية بعدهم . وأظن أن الأفلام قد بدأت آنذاك . ولم يبق في الشارع إلا أصحاب الحوانيت والقطط . كانت السماء صافية ولكن لا تلألؤ فيها .

وأخرج بائع التبغ ؛ على الرصيف المقابل ؛ كرسياً اقتعدها وهو يعتمد بذراعيه على ظهرها .

وكانت حافلات الترام غاصة بالركاب منذ دقائق ؛ خالية تقريباً الآن . وفي المقهى الصغير ؛ عند بيارو ؛ إلى جانب بائع التبغ ، كان الصبي يكنس النشارة في القاعة الخلية . لقد كان يوم أحد حقاً .

وأدركت كرسي ووضعته على غرار بائع التبغ لأني رأيت ذلك أوفر راحة . ودخنت سيجارتين ، ودخلت لأخذ قطعة من الشكولاتة ، وعدت لآكلها إزاء النافذة . وبعد ذلك بقليل أربدت السماء وحسبت أننا سنواجه عاصفة صيفية . ولكنها ما لبثت أن انقشعت . على ان مرور الغيوم خلف في الشارع ما يشبه وعداً بالمطر زاد في ظلامه . وظللت وقتاً طويلاً انظر إلى السماء . . . . الخ)[1] .

ألست ترى في هذا العرض لما يجري لشخص مرسو ، ولما يدور حوله ، ويقع تحت حسه نوعاً من الوعي الذي قد اتحد بسلسلة الأحداث اليومية الصغيرة ؟ ثم اليس نوعاً من الوعي الذي يغمره الإحساس بالعجز والجمود والملل : أكل وشرب ونوم وتدخين ، وايام تتوالى وكأن كلاً منها صحيفة أخرى تتردد فيها نفس الكلمات والحروف والعبارات حتى لكأنك تعيش يوماً متكرراً رتيباً . . . وهكذا تمضي حياة مرسو : شيء لا معنى له . تلك هي الفكرة

---

(١) كامي والتمرد صـ ٩٦ ، ١٠

الاساسية للقصة كلها ، إن الحياة تجري عمياء آلية . منسوجة من ترديد أبدي للحركات والاحداث اليومية ، والافكار الصغيرة والأحاسيس الفجة .

أليس هذا التصوير الذي نراه لمشهد يوم الأحد في رواية الغريب لكامي هو ذاته ما نراه في تصوير انطون روكستان بطل رواية الغثيان للحصى التي يرميها في البحر وللامح وجهه التي يراها في المرآة؟ ثم أليس في أسطورة سيزيف من الشعور بالسأم والملل وانعدام المعنى في الحياة ما في كل من المشهدين السابقين .

هذه الخطوط المشتركة عند المعاصرين من أصحاب المذهب الوجودي قد تشير إلى أن الأصول الأولى عندهم واحدة ، ولكن النتائج من غير شك مختلفة على الاقل في الطريقة التي يجب على كل منهم أن يعيش بها فلسفته .

واذا كان لنا أن نتتبع مجمل هذا المذهب ، وما فيه من تيارات ، وما يدعو إليه من فلسفات أو أفكار ، فلا بد لنا من الرجوع إلى أصل كلمة وجود لنعرف من أين جاءت ، وماذا كانت عند بداية استعمالها . يقول يسبرز وهو أحد اتباع « كيركيجارد » ومن طائفة الوجوديين المؤمنين .

« إن كلمة وجود هي إحدى مرادفات كلمة واقع ، بيد أنها قد اتخذت وجهاً جديداً ، بفضل التوكيد الذي اكده عليها (كيركيجارد) فأصبحت تدل على ما أنا إياه بصورة أساسية في نظر ذاتي[1] .

ويقول يسبرز أيضاً: « ليست كلمة وجود الا إشارة غايتها أن توجهني نحو هذا اليقين ، الذي ليس يقيناً عقلياً، ولا معرفة موضوعية ، بل نحو هذا الوجود الذي لا يمكن لاي شخص أن يؤكده لذاته ولا لذوات الآخرين»[2] .

ويتضح من النصين السابقين أن كلمة وجود التي أكد عليها كيركجارد بقوة أكبر من أي فيلسوف آخر ، والذي يمكن لنا أن نعزو اليه فضل اختيارها

---

(١) الفلسفة الوجودية تأليف جان فال ترجمة تيسير شيخ الارض صـ ٦٠
(٢) المرجع السابق .

اختياراً خاصاً وتوجيه مدلولها نحو مذهب معين في التفكير. نقول يتضح لنا من هذين النصين أن كلمة وجود انما تتجه أولاً إلى (ما أنا إياه في نظر ذاتي) ومن ثم لا يكون الوجود هو كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم فحسب ، وإنما هو أن تتولى الذات صيرورة نفسها إلى الصورة التي تريد . أو بمعنى آخر ان تتولى الإنسان خلق أعماله وتحديد صفاته وماهيته أو صورته على ضوء ما يفعله مدفوعاً باختياره الإرادي الحر النابع من ذاته والذي لا يفرض عليه من الخارج .

على أن في الاقتباسين السابقين إشارة هامة تثير انتباهنا كلمة وجود بالاضافة إلى ما لاحظناه . فقد ذكر (يسبرز) في عبارته الأخيرة أن (كلمة وجود إشارة غايتها أن توجه الإنسان نحو اليقين الذي ليس يقيناً الذي ليس عقلياً ، ولا معرفة موضوعية بل نحو هذا الوجود الذي لا يمكن لأي شخص أن يؤكده اذاته بالذات ولا لذوات الآخرين) .

وفي هذه العبارة الأخيرة مضمون آخر غير الذي ذكرناه في تفسيرنا السابق لكلمة وجود ، إذ تضيف هذه الكلمات موقفاً جديداً هو وصول الإنسان الوجودي إلى دوائر الايمان .

وهذه الاضافة الجديدة تتعلق بالوجوديين المؤمنين الذين من زعمائهم كير كجارد وكارل يسبرر وجبرائيل مارسيل أكثر مما تتعلق بالوجوديين الملحدين الذين من زعمائهم هيدجر وجان بول سارتر والبير كامي وسيمون دي بوفوار .

ولقد تأثر كير كجارد ويسبرز في فكرة تحقيق وجود الانسان أمام الله بما قاله لوثر في شرحه على رسالة إلى الرومانيين من أننا (نصلي من أجل ذواتنا وأن علاقتنا بالله لا تقوم في دائرة العقل، وإنما في رابطة شخصية غير عقلية)[1] .

---

(١) الفلسفة الوجودية ص ٥٩ .

من هنا أخذ كير كجارد فكرته عن الإيمان « إذ إن حقيقة الإيمان عندي ليست امراً يقينياً قط ، بل هو في صراع مع عدم الإيمان أمر مقلق ، وفي صراع دائم مع ذاته »[1]

ولقد كان « لوثر » يرى أن الشعور بالأثم أو الشعور بالخطيئة هو السبيل الى الايمان أو الوصول الى ما يسمى بدوائر الايمان العليا . وبمعنى آخر ينبغي للأنسان أنْ يمر بعذاب الضمير الناجم عن الشعور بالخطيئة هو الذي يحقق ما يسمى « بالوجود أمام الله » فإن الإنسان يجد نفسه حقاً أمام الله لأول مرة ، عن طريق شعوره بالهوة التي تفصله عنه بالذات .

هذا ما قاله « لوثر » وما تبعه كير كجارد . ولكي نرتب فكرة الوجود عند كجارد ، ونتتبعها في تسلسلها التي سارت فيه نلاحظ أولا أن الوجود غير قابل للتحديد ، وأنه يستعصي على المعرفة الموضوعية « فما من شيء يمكن الاعتماد عليه لتفسير وجودي » وتبعه في ذلك يسبرز إذ يقول «إننا لا نستطيع أن نتكلم إلا عن الوجود الماضي ، أي عن الوجود الذي أصبح موضوعاً ، فالوجود يتلاشى إذا لاحظناه »[2] .

وفي هذه النقطة يخالف كير كجارد ما دعا إليه هيجل الفيلسوف الألماني الذي زعم أن الوجود لا يتعارض مع المنطق ، والذي كون فلسفة تفسر الوجود تفسيراً عقلياً . لم يجد كير كجارد في تفسير هيجل إلا فلسفة سطحية ، وهو يرفض أن يصل إلى الوجود عن طريق أي مذهب فلسفي ، بل لقد ذهب الى أبعد من هذا عندما قال « إنك تلغيني إذا وضعتني في أي نظام أو مذهب فلسفي ، فلست رمزاً رياضياً وإنما أنا موجود حي »[3] .

كذلك هاجم كير كجارد الفكر الديكارتي الذي يعرف النفس عن طريق النظر العقلي ، فليست الذات أو الأنا عند كير كجارد متجهة نحو ما يمكن أن

---

(١) المرجع السابق .
(٢) الفلسفة الوجودية ص ٦٢ .
(٣) المرجع السابق .

يعرفه الجميع . وإنما الشاعر بالوجود هو المفكر الذاتي الذي يظل في علاقة دائمة مع ذاته بل وفي بلبال حول هذه الذات .

ثانياً : لكي يصل الإنسان إلى معرفة ذاته بذاته فإنه يحتاج الى إرادة وهوى ، وبمعنى آخر الإنسان الذي لا ينظر الى ذاته كمعطى من المعطيات بل كأنسان يجب عليه أن يخلق نفسه بنفسه محتاج إلى قوتين هامتين هما الإرادة والهوى . وكلمة الهوى الأخيرة هي التي تتولد عند الأنسان الوجودي من رؤيته للتناقض بين المتناهي واللامتناهي . كما تتولد من عدم اليقين . أو بعبارة أخرى إن الأنسان عندما ينظر إلى التناقض بين الذات الصغرى والذات الكبرى سوف يتولد لديه هذا الهوى لذا يجعله دائماً في بحث عن ذاته .

ثالثاً : لكي يصل الإنسان الوجودي إلى مقام الله لا بد أن يمر بتجربة قاسية . لا بد أن يمر بحالة الشعور بالأثم ، هو في الحقيقة شعور بأنه أمام الله ، وإذن فعن طريق الإثم يدخل في الحياة الدينية وبالتالي يقف أمام الله .

ومن هنا نلاحظ التشابه بين كير كجارد ونيتشه ، فإن فلسفة كل منهما تبدأ من موقف الانسان الغريب الذي يحاول اكتشاف نفسه عن طريق خوض تجربة قاسية يجابه فيها غرابة هذا العالم ، ويستعين في الخلاص منها بتنمية قوتين هامتين في الإنسان هما الإرادة والهوى عند كير كجارد أو الارادة والعاطفة عند نيتشه . على أن كير كجارد كان عميق الدين الى جانب ذلك كله ، وكان يرى أنه من الممكن للأنسان أن يعرف (المطلق) وأن يكون على صلة بشدة هذا الهوى وهذه الإرادة .

هذه هي مجمل الفكرة التي تقوم عليها فلسفة الوجوديين المؤمنين وعلى رأسهم كير كجارد .

أما الوجوديون الملحدون الذين لا يؤمنون بوجود إله ، والذين من زعمائهم جان بول سارتر ، وألبير كامي ، وسيمون دي بوفوار فإن فلسفتهم تقوم على نفس الأساس الذي قامت عليه فلسفة كير كجارد . فإذا رجعنا الى القسم الأول من تفسير كلمة الوجود والتي قلنا فيها : أن الوجود ليس كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم فحسب ، وإنما هو أن تتولى الذات صيرورة

نفسها إلى الصورة التي تريد ، أوبمعنى آخر أن يتولى الأنسان خلق أعماله ، وتحديد صفاته وماهيته ، أوصورته بنفسه ، على ضوء مايفعله ، مدفوعاً باختياره الارادي الحر النابع من ذاته والذي لا يفرض عليه من الخارج) نقول إذا رجعنا الى مثل هذا التعريف نجد أنه الأساس لفلسفة الوجوديين الملحدين تماماً كما كان أساساً لفلسفة كير كيجارد ومن تبعه من الوجوديين المؤمنين مع فارق واحد هو أن الأساس لم ينته عند سارتر وكامى كما انتهى عند كير كجارد . فإذا كان الأخير قد انتهى تفكيره إلى الوجود (المطلق) أو الى . (الذات العليا) أو إلى (مقام الله) فإن الآخرين قد خالفاه في هذه النتيجة . فبينما اتجهت ايجابية سارتر إلى (الفعل الملزم نجد كامى يظل على موقفه من عبثية هذا العالم ، فواجب الإنسان الوجودي عنده أن يظل على ما هو عليه من الشعور بالنفور والغثيان والغربة .

على أننا إذا أردنا أن نجمل فلسفة سارتر وكامي كما أجملنا فلسفة كير كجارد عن فكرة الوجود - دون أن نلم بالتفصيلات الكثيرة المعقدة التي تتفرغ منها والتي كثيراً ما تدفع الباحث إلى متاهات قد يصعب عليه إذا خاض في جزئياتها أن يتمكن من الإلمام بأصولها ، نقول إذا أردنا تحديد الخطوط الرئيسية لهذه الفلسفة في غير تشعب ممل فإننا نجملها فيما يأتي :

أولاً : ما دام الأصل في الوجود هو أن تعرف نفسك بنفسك ، وما دام الإنسان قبل كل شيء ليس ما كان ، بل ما يكون عليه بالفعل ، وما دام هو المسؤ ل أولاً وأخيراً عن خلق أعماله ، وتحديد صفاته بإرادته الحرة المختارة فقد لزم أن ينتزع الإنسان نفسه من ماضي القطيع البشري كله ، وأن يعيد النظر من جديد في هذا المجتمع الإنساني وفي قيم العالم الذي نعيش فيه ، وأن يبدأ في مناقشة واعية مدركة حرة لكيانه وذاته من ناحية ، ولكل ما يحيط به في هذا العالم سن آداب وتقاليد وعقائد وفلسفات من ناحية أخرى .

وهذا الانسلاخ الذي يقوم به الانسان الوجودي عن كل ما هو معروف متداول ومسلم به ، سوف يسلمه بطبيعة الحال الى بداية خطيرة . تقوم على الشك في التراث وفي كل ما يدور حوله من أعمال ومن عقائد ومن تقاليد ومن فكر حتى ينتهي به الأمر إلى انكار العالم ، والوصول إلى العدم .

ثانياً : هذا الفراغ وهذا العدم الذي ينتهي اليه الانسان الوجودي سوف يوقفه وجهاً لوجه أمام حرية مرعبة أوكما يقول سارتر سوف يجعله هذا الفراغ يدرك فجأة أنه (محكوم عليه بالحرية)[1] . ولا يسعنا الا ان نهنىء سارتر على هذا التعبير الممتاز حقيقة لأن الموقف ليس موقف حرية عادية. إنه موقف الانسان وقد تجرد من كل رابطة أو خيط يصله بشيء، فهو في الفراغ بكل ما في الكلمة من معنى، فليس ثمة شيء يمكن أن يعتمد عليه اللهم إلا اختياره الذاتي المحض، وتصرفه الشخصي أو ما يمكن أن ينبع من ذاته هو، إذ لا يمكنه أن يندفع في هذه الحالة إلا بإرادته، ولن يفرض عليه عندئذ شيء من الخارج.

والصعوبة الحقيقية في هذه الحربة ليست في أنها هدمت كل شيء وأنكرت كل شيء ، وأسلمت الأنسان الى التقزز والغثيان والرغبة في القيء والشعور بالعبث فحسب ، وإنما الصعوبة الحقيقية هي في مدى إمكان استقلال هذه الحرية في التغلب على هذا الوجود الأحمق الميؤوس منه ، وإنتشال الإنسان من هوة القنوط إلى قمة الأمل ، أومن إنسان مغلوب على أمره ضائع إلى إنسان قادر على أن يتغلب على نفسه ، بحيث يصبح في نهاية الأمر هو حرية نفسه أوبمعنى آخر يصبح إنساناً يجعل من حريته مبدأ يتحدد على هديه كل ما يتعلق بسلوكه وسيرته وتاريخه وموافقة مع الجماعة التي يعيش معها .

(فالإنسان الحر ، في رأي سارتر هو الذي يتحمل مسؤوليات نفسه في الوضع الذي تلقيه فيه تيارات المصادفات ، وهو الذي يكسب مصيره معنى معيناً بتصرف مطلق من ضميره ، نابذاً كل ما يزيف الضمير من خرافات ، وعقائد وهمية ، وسلطان على الفكر)[2] .

وإذن فإيجابية هذه الفلسفة منحصرة ، في الواقع ، في هذا الجزء الأخير من القضية وبمعنى به أن تخلق الحرية وجود الأنسان ، وأن تحقق له من القيم ما يجعلها حرية خلاقة ، وإلا فإنها تنقلب الى معول للهدم ، وتبقى على هذه الحال لا تخرج منها . كما أنها لا ينبغي أن تكون حرية فردية ذاتية لا تهتم

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٢٥ .

(١) المسرح الفرنسي المعاصر ص ١٥٩ .

بحرية الآخرين ولا تلقي بألا لها . وهذه الناحية الإيجابية بالذات هي الجديرة بالإيضاح لأن كثيراً من الهجوم الذي وجهه خصوم الوجوديين لهم إنما يركز على فكرة الالتزام وفكرة الحرية أكثر من غيرها . فقد ذهب خصوم الوجوديين إلى أن هذه الحرية التي يدعون إليها إن هي إلا نوع من الحرية المطلقة تنتهي إلى الفوضى المدمرة ، والشعور بالفردية المطلقة لا يمكن أن يؤلف مجتمعاً ، زاعمين أن الفرد في المجتمع سوف ينقلب في هذه الحالة إلى فرد متنافر مع الفرد ويأبى أن يقبل أي فكرة ، ومن ثم يتحول المجتمع إلى مجتمع غير متماسك . ولكن سارتر قد رد على خصومه هؤلاء فقال :

(والذاتية التي نصل إليها ليست ذاتية فردية لأن الانسان ، كما بينا ، يكشف بالكوجيتو : (أفكر إذن أنا موجود) عن ذاته وعن ذات الآخرين أيضاً . فنحن نرى ، بعكس فلسفة ديكارت أو فلسفة كانت ، أن الكوجيتو يجعلنا ندرك ذاتياً أمام الانسان الآخر، وندرك أن وجوده بالنسبة إلينا، أكيد كوجودنا نحن.

إن الانسان الذي يدرك ذاته بالكوجيتو ، يكشف أيضاً عن وجود الآخرين ويكشف عنه بمثابة شرط لوجوده الذاتي إنه ليس بشيء إذا لم يعترف به الآخرون كذلك (ليس خفيف الظل أو ثقيله أو رديئاً أو صالحاً) . وإذا رمت حقيقة ما يتعلق بذاتي ، فلا يمكنني الحصول عليها إلا بواسطة الآخر ليس فقط شرطاً لوجودي ، بل هو أيضاً شرط للمعرفة التي أكونها عن ذاتي .

وهكذا يكون اكتشافي لصميمتي في هذه الشروط اكتشافاً للآخر ، من حيث هو حرية موضوعية أمامي ، ومن حيث هو كائن لا يفكر ولا يريد إلا بالنسبة إلى سلباً أم إيجاباً . أما نتيجة ذلك فهي كشفنا عن عالم ندعوه بعالم الذاتية المتبادلة (Inter-subgectivi.re) ، وهو عالم يقرر فيه الانسان كينونته وكينونة الآخرين أيضاً)[٧] .

ويقول سارتر في موضع آخر عن حرية الآخرين : (إن الحرية من

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٤٢ .

حيث هي تعريف للإنسان ليست متعلقة بحرية الآخرين ، ولكن الالتزام يحتم علي بذاته أن أختار حريتي وحرية الآخرين في آن واحد ، إنه يجعلني لا أستطيع اعتبار حريتي غاية دون أن أدمج في تلك الغاية حرية الآخرين)[1] .

ومفهوم هذا الكلام أن ليست الحرية الفردية مطلقة بالمعنى الذي يبيح للفرد أن يفعل ما يحلو له بغض النظر عن أي اعتبار ، ولكنها حرية اختيار واعية بما يجب أن يسلكه الفرد ، بما يمليه عليه كل موقف من المواقف . وعندئذ يكون الوجودي مستقلاً في اختياره أولاً وملتزماً بكل ما يحيط به من ملابسات موقفه ثانياً . فكأن الحرية هنا لا تتحقق إلا بالالتزام ، وإلا بما يمليه الموقف على المرء من سلوك إزاءه . فكأن سلوك الإنسان الوجودي مرتبط بإدراكه لكل الملابسات المحيطة به ومرتبطة كذلك بوجود الآخرين . على أن تكون له هو وحده في النهاية حرية الفصل والبت في كل موقف على حده ، فهو الذي يحدد طريقة تصرفه ، وهو الذي يكتشفها لنفسه .

على أن الكلمات السابقة لسارتر تضيف هنا إضافة جوهرية في مفهوم علاقة الإنسان الوجودي « بالآخر » ، وكلمة الآخر هنا تعني الإنسان الذي يعيش إلى جانبنا أو في مجتمعنا والذي له علاقة بنا . إن سارتر عند ما حدد العلاقة المعنوية التي تنشأ بين الإنسان الوجودي والآخر لم يهمل الاشارة إلى أن هذه العلاقة ، على رغم إيجابيتها وفعاليتها ، لا ينبغي لها بحال من الأحوال أن تهبط بنا إلى الموضوعية السلبية ، أو إلى إنكار حريتنا الفردية أو كبتها أو كتمانها ، وهذا بالضرورة واضح من المبدأ الأساسي لفكرة الاختيار الحر الملتزم التي ترفض الخضوع للأخلاق العامة . فلا وجود عند سارتر للأخلاق العامة التي تستطيع أن تدلك على الواجب ، لأنه على حد قوله لا وجود في هذا العالم لإشارات قابلة للتأويل ، وإذا كان الكاثوليكيون يجيبون بالعكس :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

إن هناك إشارات. وإذا سلمت معهم بذلك والذي يعطي لهذه الإشارات معناها هو كل واحد منا على هواه[1].

ولكي يزيد سارتر المسألة إيضاحاً يضرب لنا هذا المثل الطريف في بيان حرية الاختيار الملتزمة في غير خضوع للأخلاق العامة يقول :

(سأذكر لكم الآن حالة أحد تلاميذي الذي جاء في الظروف الآتية : لهذا الشاب أب متخاصم مع زوجته ، ومتعاون مع الأعداء . وكان له أخ قتل في الهجوم الألماني سنة ١٩٤٠ . وكان يريد الانتقام له ، مدفوعاً بعواطف بدائية نوعاً ما ولكنها عواطف كريمة . وكان هذا الشاب يعيش وحيداً مع والدته التي كانت تتعزى به عن خيانة زوجها وعن مصيبة ابنها المقتول .

وكان على هذا الشاب أن يختار وقتئذ أحد أمرين : فإما أن يلتحق بالقوات الفرنسية الحرة في انجلترا ، وإما أن يبقى بجانب والدته ليساعدها على الحياة .

لقد كان يدرك أن والدته تحيا بوجوده معها ، وأن غيابه أو موته سيلقيها في لجة اليأس . وكان يدرك أيضاً أن كل عمل يقوم به تجاه والدته له قيمته وصداه ، بمعنى أنه يساعدها فعلاً على الحياة ، إن أية خطوة يقوم بها للذهاب إلى القتال قد تذهب سدى وتضيع لأنه قد لا يستطيع الالتحاق بالقوات المحاربة ، فإنه قد يبقى مثلاً سجيناً في أسبانيا إذا حاول المرور في أراضيها أو موكلاً بعمل كتابي بسيط في الجزائر إذا ما حاول الفرار أولاً إلى شمال أفريقيا . إنه أخيراً ، كان أمام نوعين مختلفين من الأعمال : أحدهما غير مباشر لكنه موجه إلى فرد واحد ، وثانيهما موجه إلى مجموعة أوسع امتداداً بكثير ، وهي المجموعة القومية ، ولكنه بسبب ذلك عمل معرض للانقطاع والفشل .

كان الشاب في ذلك الوقت يتردد بين نوعين من الأخلاق : أخلاق التعاطف والتضحية الفردية ، وأخلاق أوسع لكنها ذات فاعلية أقل ضماناً من

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ، ص ٢١ .

فاعلية الأولى ، وكان على ذلك الشاب أن يختار أحد الأثنين . فمن يستطيع إعانته في ذلك ؟ العقيدة المسيحية ؟ كلا . فإنها تقول : (كونوا محبين للقريب وضحوا بأنفسكم في سبيله ، اختاروا دائماً الطريق الأكثر صعوبة من غيره) . ولكننا نتساءل هنا : أية الطرق هي الأكثر صعوبة من غيرها ؟ ومن تجب محبته كقريب ، الأم أم المقاتل في الجبهة ؟ وأين الفائدة الكبرى ، هل هي في المقاتلة مع مجموعة كبيرة وتكون الفائدة عندئذ غامضة ، أم إنها في إعانة كائن معين على الحياة ، وتكون الفائذة عندئذ محدودة ؟ ومن يقرر في كل ذلك بصورة قبلية ؟ لا أحد ولا أية أخلاق مكتوبة .

فالأخلاق الكانتية تقول : لا تعلموا الآخرين مطلقاً بوصفهم وسائل بل غايات حسنة ، فإني إذا بقيت بجانب والدتي ، أعاملها من حيث هي غاية لا وسيلة وقد أكون في هذه الحالة معاملاً الذين يقاتلون حولي كما كانوا وسيلة . وإذا التحقت ، من جهة ، بأولئك المقاتلين ، عاملتهم معاملة غاية وعرضت نفسي في آن واحد لمعاملة والدتي معاملة وسيلة .

فإذا كانت القيم غامضة ، وإذا كانت دائماً أكثر اتساعاً من الحالة المعينة المشخصة التي ذكرناها فلا يبقى لدينا سوى الالتجاء إلى غرائزنا . وهذا ما حاول صنعه ذلك الشاب إذ أنه كان يقول : المهم في الأساس هو العاطفة ، وما يجب أن أختاره هو الذي يدفعني نحو اتجاه معين . فإذا شعرت بأني أحب والدتي حتى أضحي في سبيلها بكل ما تبقى من رغبة في الانتقام والعمل والمغامرة ، بقيت بقربها . أما إذا شعرت بأن حبي لوالدتي ليس بكاف تركتها وذهبت . ولكن كيف يمكننا أن تحدد قيمة عاطفة ما ؟ وما مصدر قيمة عاطفة الشاب نحو والدته ؟ هو بالضبط ، مجرد بقائه لأجلها . فإني أستطيع القول بذلك إلا إذا ضحيت فعلاً بالمال ، وهكذا فإني أقول : أحب والدتي لدرجة أني لا أستطيع تعيين قيمة هذه العاطفة إلا إذا قمت بالضبط بفعل يؤكدها ويعرفها ولكنني لما أطلب من هذه العاطفة تبرير فعلي بالذات فإني أرى نفسي واقعاً في حلقة مفرغة .

ولعلكم تقولون : إن ذلك الشاب يستشير أستاذه على الأقل . ولكنكم

إذا استشرتم كاهناً مثلاً ، فأنتم تعلمون نوعاً ما ، عند اختياركم إياه ، شكل النصيحة التي ستأخذونها منه . وهذا يعني أن اختيار المرشد هو بحد ذاته التزام . والبرهان على ذلك أنك لو كنت مسيحياً لقلت : استشر كاهناً . ولكن من الكهنة من يتعاون مع الألمان ، ومنهم من يقاوم المحتلين ، فأيهم تختار ؟ فإذا اختار الشاب كاهناً مقاوماً لعدو أو آخر متعاوناً معه فهو قد قرر نوع النصيحة التي سيأخذها . فعندما أتى ذلك الشاب إلي كان عالماً بالجواب المنتظر وهو جواب واحد : أنت حر لتختار ولتبتكر، فلا أخلاق عامة تستطيع أن تدلك على الواجب لأنه لا وجود في هذا العالم لإشارات قابلة للتأويل . ولكن الكاثوليكيين يجيبون بالعكس : إن هنالك إشارات . وإذا سلمت معهم بذلك فالذي يعطي لهذه الإشارة معنى هو كل واحد منا على هواه[1] .

ولعل هذا المثل الذي حرصنا على أن نسوقه بكامله يوضح لنا ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن الانسان الحر هو الإنسان الذي يتصرف بمحض اختياره في الوضع والموقف الذي تلقيه فيه تيارات الظروف ، والمصادفات وأحداث الحياة وهو في هذا التصرف يراعى كل الظروف الممكنة وكل الاحتمالات المتوقعة ويناقشها بينه وبين نفسه ، واضعاً في الاعتبار علاقته بالآخرين . على أن الذي يحدد القرار النهائي بالنسبة لأي موقف من المواقف هو ما يمليه ضمير الإنسان الحر بغض النظر عن أي ضغط يفرض عليه من الخارج . وحتى لو ضغط عليه فهو ملتزم ومختار ومسؤول عما يفعل .

والآن وقد فرغنا من إجمال الأسس النظرية لفكرة الوجود والحرية والالتزام عند سارتر نجد من المفيد أن نوجه البحث إلى بعض ما جاء في أدب سارتر وفي مسرحه بالذات لنرى إلى أي حد برزت هذه الاتجاهات النظرية في أدبه .

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ .

مسرحية « الذباب » لسارتر :

ظهرت هذه المسرحية عام ١٩٤٣ ، وهي من هذا النوع من المسرحيات الذي يتخذ الموضوعات القديمة أساساً لها ، فقد اعتمد سارتر في هذه المسرحية على الأسطورة اليونانية القديمة ، أسطورة الكترا التي عالجها ايسكيلوس ، وصوفوكليس والفييري ، وجيرودو عام ١٩٣٧ ، وغير هؤلاء . إلا أن سارتر في تناوله لهذه الأسطورة قد خالف هؤلاء جميعاً ، إذ استطاع أن يلتمس من أحداث القصة ووقائع الأسطورة سبيلاً إلى التعبير عن فلسفة سارتر إزاء العمل الحر الملتزم ، وإزاء فساد هذا العالم وانحلاله ، كما استطاع أن يلتمس من الأحداث وسيلة لتحرر الإنسان من المعتقدات الوهمية المتوارثة ، والتي ترزح على نفوس البشرية كما يرزح الكابوس ، والتي لا تفتأ تطلق على الناس أشباحاً من الخيال تفوق حريتهم وانطلاقهم .

هذا وقد اختلف تناول سارتر لهذه الأسطورة عن غيره في اعتماده على مسرح المواقف[١] أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات ، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق ، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المأزق. فالمسرحية في جملتها حريصة على أن تكشف لنا في كل شخصية الإنسان المبتكر لنفسه بابتكاره للمخرج الذي يختاره للخروج من مصيدة الفئران التي يقع فيها، على أن مثل هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصاً متميزة بألوان نفسية محددة. ففي المسرحية آدميون واقعيون لهم مشاكلهم، وعندهم إمكانياتهم «كما أن لهم التفاتاتهم الذهنية، وملامحهم النفسية، غير أننا عندما نقول إن العناية بالموقف كانت السمة البارزة في مسرحيات سارتر، لا نعني بذلك إغفال ما في مسرح سارتر من عناصر أخرى هامة منها صراع الأفكار. فليس من شك أنك حين تقرأ

---

(١) تحدد معنى الموقف فلسفياً وفنياً في العصر الحديث فأصبح معناه الفلسفي ، هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالأخر في وقت ومكان محددين . ويقف الانسان بسلوكه او بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء برصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته ، فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالة الحاضرة وهذه العوامل ، مهما كانت درجة تعويقها ، هي التي تحدد مشروعه وتنبىء ، في نطاق تلك الحدود عن حريته - إقرأ ٥ ، ٦٧ ، ٧ من كتاب المدخل إلى النقد الأدبي لغنيمي هلال .

سارتر سوف تجد نفسك أمام نوع الدراما الغنية بالفكر الذي يحتاج منك إلى الرجوع إلى فلسفات الوجوديين وغيرهم لمعرفة ما تقوم عليه من أسس، كما سنحتاج كذلك إلى تتبع نوع جديد من الصراع بين الوعي الفردي للتحرر وبين طغيان مجتمع بتقاليده البالية الخانعة.

ولكي نحلل مسرحية الذباب لسارتر ونكشف من خلالها كل ما أجملناه من خصائص هذا المسرح الجديد يجدر بنا أن نقف لحظة عند موضوع الأسطورة التي اتخذها الكاتب أساساً لموضوعه وفكره وصراعه الجديد .

تتلخص الأسطورة القديمة في أن أجاممنون حاكم « أرجوس » كان بطلاً وقائداً للحملة اليونانية على طروادة ، ولقد أظهر في هذه الحملة شجاعة تثير إعجاب معاصريه . على أن آجاممنون قد اضطر رغم شجاعته تلك أن يقترف بعض الأخطاء نتيجة لمظاهر ضعف إنسانية لا يسلم منها أي بطل من أبطال المآسي . من هذه الأخطاء أنه عندما كان في طريقه لحصار طروادة غضبت الآلهة فارسلت رياحاً هوجاء عوقت من سير الأسطول اليوناني إلى طروادة ، فابتهل إلى الآلهة أن توقف هذه الرياح ، ولكي يكسب رضا الآلهة قدم ابنته « إفيجيني » ذبيحة وقرباناً ، وتسير إفيجيني إلى الموت في شجاعة فيمتلىء صدر كليتمنسترا زوج أجاممنون سخطاً على ما أتاه زوجها من عمل فظيع ضحى بابنته على هذه الصورة. وعندما يعود أجاممنون من الحرب متوجاً بالنصر والفخار يجد زوجته الساخطة عليه تتآخر هي وعشيقها «إيجست» على قتله ويتم لها ما تريد، وكانت لأجاممنون ابنة اخرى تدعى «الكترا» وابن اسمه «أورست» فيقع على الاثنين عبء الانتقام لأبيهما من أمهما وعشيقها، ويقتل أورست الأم وعشيقها معاً.

هي مجمل الأسطورة التي اعتمد عليها سارتر؛ وقد حافظ عليها واستبقاها كما استبقى شخوصها القديمة متخذاً من شخصيتي أورست وإلكترا موقفين متناقضين : موقف الفتى النبيل الذي طاف بالبلاد وتعلم مما صادفه فيها من تجارب أدركها من طبائع البشر ، وما اكتشفه من حقائق عن الحياة والوجود ، فهداه هذا كله إلى التفكير الحر ، وساعده على ذلك أن رأى نفسه

بلا أسرة ولا وطن ولا دين ولا مهنة ، فبدا بذلك إنساناً حراً تمام الحرية فيما يفعل وفيما يلتزم . أما الكترا شقيقته فعلى الرغم مما عانت من تعاسة وشقاء بمصاحبتها لأمها وزوج أمها ، وما لقيت معهما من صنوف الاحتقار والازدراء ، وعلى الرغم مما تحسه دائمًا من فظاعة الاثم الذي ارتكبته امها وعشيقها ، ورغبتها الملحة في الانتقام منها ، وعلى الرغم من انتظارها في قلق لعودة أخيها ؛ وما قامت به من دور في إقناعه بضرورة الأخذ بثأر أبيها ، وتخليصها من وطأة ما كانت تشعر به من مسؤولية الانتقام ، على الرغم من كل ذلك فإن شخصية اليكترا ظلت طرفاً مقابلاً بل ومتناقضاً لشقيقها . وذلك في الموقف الذي اتخذته آخر الأمر إزاء الجريمة التي ارتكبها أخوها أورست عندما قتل أمه وزوجها . فلم تستطع اليكترا أن تنجو كما نجا أخوها أورست من أشباح الندم التي لاحقتها في قسوة ، والتي ورثتها مع ما ورثت عن مدينتها الواقعة تحت تأثير الندم منذ مقتل أجاممنون . ذلك الندم الذي يصور الكاتب أشباحه بحشود من الذباب الذي يحط على ما في القلوب الفاسدة من نتن وعفن . وهكذا تقع الكترا أسيرة لأشباح الندم هذه ، وتبقى في قبضة العقائد والتقاليد لا تستطيع منها فكاكاً ، لأنها مشدودة إليها بقوة العادة ، وتضيع صيحات أورست لأخته هباء . فعبثاً يحاول أن يخلصها من الوهم المسيطر على مشاعرها ومن ارتعادها المرعب أمام الجريمة . وانظر إلى هذا الصراخ الذي ترسله إلى جوبيتر طالبة الصفح والغفران ، تقول مخاطبة أخاها :

« إنني لا أريد أن أسمعك بعد ؛ انك لا تقدم لي إلا المصيبة والاشمئزاز .

النجدة ! النجدة ! يا جوبيتر ، يا ملك الآلهة والشر ؛ يا مليكي ، خذني إلى ذراعيك احملني .. احمني إنني سأتبع شريعتك ، سأكون عبدتك وملكك ، وسأعانق قدميك . ركبتيك .. احمني من الذباب ، من أخي ؛ من نفسي ؛ ولا تدعني وحدي إنني سأكرس حياتي كلها للتفكير .. إنني أتوب ، يا جوبيتر ، أتوب »[1] .

---

(١) مسرحيات سارتر ص ٩٥ .

أما أورست فإنه على النقيض من أخته لقد جاء إلى مدينة « أرجوس » بعد موت أبيه بخمسة عشر عاماً فيجد « ايجيست » زوج أمه وقاتل أبيه يتربع على عرش « أرجوس » المدينة التي تركها وعمره ثلاث سنوات ؛ ولا يكاد يدخل أورست إلى هذه المدينة حتى يواجه بشيء فظيع لم يعهده في أي مدينة مر بها من قبل . فقد رأى « ايجست » يفرض على أهل « أرجوس » حياة ملؤها الذعر والخوف والندم . فمنذ اغتيال أجاممنون والمدينة برمتها تصرخ من أجله . وحتى لا تنسى المدينة صراخ احتضار ملكهم أجاممنون فرض عليهم ايجيست هذا الصياح صياح التكفير عن الذنب في كل عام ، فقد اختير بقار ذو صوت قوي ليصيح في ذكرى سنوية في قاعة القصر الكبرى . ثم تطلق الموتى من قبورهم في يوم عيد يخرج فيه الناس جميعاً لاستقبال موتاهم الذين يصعدون من الأرض كبخار هائل من الكبريت تطرده الريح ، وينتشرون في ضباب كثيف عبر الشوارع لتنسل قوافلهم المزدحمة بين الأم والطفل ؛ بين العاشق وعشيقته ، ثم يقف الأحياء في رعب هائل يطلبون الصفح من هؤلاء الموتى على ما اقترفت أيديهم من الآثام والخطايا ، ويبدو الحي أمام الميت كأنه فريسة سمينة حية ينقض عليه وينحتها حتى العظم .

كل ذلك كله يتم بتدبير من « ايجيست » الذي أراد بذلك أن يمنع سكان أرجوس من التفكير في جريمة القتل التي ارتكبها ، وأن يحول بينهم وبين فكرة الانتقام منه . فأخذ يغرق المدينة كلها في هذا الشعور بالذنب الذي أبرزه سارتر في صورة حسية رائعة ، حين جعل الأحياء يخرجون على هذه الصورة المزرية يعترفون بأخطائهم ، ويجدون في الرعب والعذاب والخوف من الخطيئة لذة يستمرئونها ، وضريبة من الملك تفرض على الشعب فرضاً حتى أصبحت تقليداً سنوياً وعيداً رسمياً للدولة ، ولقد أحسن أورست تصوير هذه الحال بكلماته المعبرة الساخرة حين رأى مشاعر الندم المتوغلة إلى كل ركن من أركان المدينة فقال :

« حقا ؟ جدران ملطخة بالدم ، وملايين من الذباب ، ورائحة مجزرة ، وحرارة حشرات ، وشوارع مقفرة ، ورب ذو وجه مسحوق ، وبقايا مذعورة

تضرب صدورها في جوف بيوتها . وهذا الصراخ الذي لا يطاق : أهذا ما يروق لجوبيتر »[1] .

ولم يكن أورست حتى هذه اللحظة التي التقى فيها بهذا الجو الغريب عليه قد اكتشف كيانه بعد ، لم تكن بين يديه غير هذه الحرية الهزيلة حرية الخيوط التي تنتزعها الريح من نسيج العنكبوت ، والتي تتطاير على ارتفاع عشرة أقدام من الأرض ، إنه على حد تعبيره ، لم يكن يزن أكثر مما يزن الخيط ، ويعيش في الهواء . ولكن هذه الحرية الواهية الضعيفة لم تلبث أن تحولت عند أورست بعد أن واجه الحقيقة ، وبعد أن وجد نفسه ملتزما بفعل لابد من تحقيقه ، لم تلبث أن تحولت هذه الحرية الواهية الى عمل واع ، فقد وقع في مأزق ، ولا بد له أن يحقق حريته عن طريق الآخرين وفي مواجهتهم ، فقد أدرك أن العمل الذي لا بد أن يأتيه لكي يحقق لنفسه وجودها ، ولكي يقيم لنفسه كيانا حقيقيا هو قتل «إيجست» قاتل أبيه فيعقد العزم على ذلك بضمير واع يقظ ، وينفذ ما عقد العزم عليه دون أن ينتابه الخوف أو يسيطر عليه شعور بالندم ، فقد ضرب ضربته وهو على ثقة تامة بقيمة ما يفعله ، وهو قد ارتكب جريمته وواجه الإله جوبيتر في غير تردد أو خوف .

وهكذا يبدو لكل من يقرأ مسرحية الذباب كيف استطاع سارتر في حدود تحليله للموقفين المتناقضين موقف أورست المبتكر النابع من نفس حرة نفضت عن كتفيها كل ما تفرضه العقائد والتقاليد والأوهام من سيطرة على الفرد ، وبين موقف أهل (أرجوس) الذين يرزحون تحت وطأة الندم وينحازون في غير حرية ولا اختيار الى ما فرض عليهم وما يساقون إليه سوقا . أما أورست الذي أفزعه أن يرى ضمائر أرجوس مكبلة بالندم ، قد حطم هذه القيود وأبى أن يصيبه الداء المستشري بين الناس ، وبني لنفسه كيانا مستقلا يكشف عن جوهره ، ضاربا عرض الحائط بكل ما كان يوهن حريته

---

(١) مسرحيات سارتر ص ١٤ .

ويضعفها في الماضي . وانظر الى هذا الحوار بينه وبين «جوبيتر» . رب الأرباب :

أورست : أنا لست السيد ، ولا العبد ، ياجوبيتر . إنني حريتي ! فما أدركتي ! فما كدت تخلقني حتى كففت عن أن أخصك .

الكترا : أستحلفك بأبينا يا أورست ، لا تضعف التجديف إلى الجريمة .

جوبيتر : اسمعها ، وانقذ الأمل في أن تستردها بحججك : إن هذه اللهجة تبدو جديدة بما فيه الكفاية على سمعها - وهي تصدمها بما فيه الكفاية .

أورست : وعلى سمعي أيضا ، ياجوبيتر . وعلى حلقي الذي يهمس بالكلمات ولساني الذي يكونها عندما تمر به : إنني أجد مشقة في فهم نفسي . لقد كنت حتى الأمس غشاوة على عيني ، وسدادة شمع أذني ، وبالأمس كان عندي عذر كنت عذري بأن أوجد ، لأنك كنت قد خلقتني في العالم لأخدم أغراضك ، وكان العالم سمسارة عجوزا تحدثني عنك بلا انقطاع . ثم تركتني بعد ذلك .

جوبيتر : أتركك ؟ أنا ؟

أورست : أمس ، كنت قرب الكترا؛ وكانت طبيعتك كلها تحيط بي ، كانت الجنية تنشد أغاني «خيرك» وتمحصني نصائحها ، وكان النهار المحرق يرق كما يتغشى النظر ، ليحرضني علي الرقة ، ولكي تدعوني السماء إلى نسيان الإهانات ، كانت تعذب وتحلو كأنها الصفح . كان شبابي ، ليطيع أوامرك ، قد نهض فوقف أمام نظري ، مبتهلا كخطيبة يهم خطيبها بتركها : وكنت أرى شبابي للمرة الأخيرة ، ولكن فجأة ، انقضت الحرية علي فأرعدت فرائصي ، وقفزت الطبيعة إلى خلف ، فلم يكن لي بعد عمر ، وأحستني وحيدا كل الوحدة ، وسط عالمي الصغير التافه ، كمن فقد ظله ، ولم يكن ثمة شيء بعد في السماء ، لا «خير» ولا «شر» ولا أحد ليصدر أوامره .

جوبيتر : وإذن ؟ أيجب أن أعجب بالنعجة التي يعزلها الجرب عن

القطيع ، أو بالأرض الذي هو محبوس في محجره ؟ تذكر يا أورست : لقد كنت واحدا من قطيعي ، وكنت ترعى كلأ حقولي وسط نعاجي . وليست حريتك الا جربا يتأكلك إنها ليست الا منفي .

أورست : حق ما تقول : منفي .

جوبيتر : ليس الشر شديد العمق : فقد بدأ بالأمس فحسب . عد إلينا : عد : وانظر كم انت وحيد ؛ فحتى أختك تتركك . إنك ممتقع اللون ، والقلق يوسع عينيك أتؤمل أن تعيش ! ها أنت متوكل بشر لا بشرى ، أيها الغريب على نفسك ذاتها عد : فأنا النسيان ، أنا الراحة .

أورست : غريب على نفسي ، أعرف هذا . خارج الطبيعة ، ضد الطبيعة ، بلا عذر ولا ملجأ إلا في . ولكني لن أعود تحت شريعتك : فأنا محكوم علي بألا تكون لي شريعة أخرى غير شريعتي . إنني لن أعود الى طبيعتك : إن هناك ألف درب مرسومة فيها تؤدي اليك ، ولكنني لا أستطيع أن أتبع إلا دربي . ذلك أني إنسان يا جوبيتر ؛ وعلى كل إنسان أن يخترع دربه إن الطبيعة تشمئز من الانسان وأنت ، أنت ، رب الأرباب ، أنت أيضا تشمئز من البشر .

جوبيتر : أنت لا تكذب : فحين يشبهونك ، أكرههم .

أورست : حذار : لقد اعترفت بضعفك . أما أنا فلا أكرهك . ما شأني بك إننا ننساب أحدنا بمؤازرة غير الآخر ، من غير أن نتماس كسفينتين ، إنك رب ؛ وأنا حر : فنحن متشابهان في الوحدة ، وضيقنا متشابه . من ذا الذي قال لك إني لم أبحث عن الندم ، في أثناء هذه الليلة الطويلة ؟ الندم . النوم ولكني لا أستطيع بعد أن أعاني الندم . ولا أن أنام »[1] .

وواضح من هذا الحوار بين أورست وجوبيتر أنه لا يكشف عن موقف أورست وعن اكتشافه لحريته التي حددت وجوده ومصيره فحسب وإنما يكشف إلى جانب ذلك عن فلسفة سارتر التي تسخر من مبدأ الاعتراف بالخطيئة .

---

(١) مسرحيات سارتر ص ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ .

وما تفرضه على الناس من شعور بالندم ، الذي هو عنده شعور سلبي معوق ومضلل ، فإن الاختفاء وراء عقيدة الندم هذه إنما هو في رأيه هروب من مواجهة الحياة ، بل أن مثل هذا الشعور بالخطيئة لهو أوغل في الشر من الشر نفسه . ذلك لأنه أشبه ما يكون بالدثار السميك الذي يغلف نفوس الناس ، فلا تستطيع أن تكشف القناع عن حقيقة هذا الوجود الفاضح العديم المعنى . هذا الموقف السلبي الذي يمنع الناس من مواجهة حرياتهم والتطلع إلى كشف الحقيقة هو الشر في نظر أورست وهو كذلك في رأي سارتر .

وما التحدي السافر الذي أعلنه أورست لجوبيتر رب الأرباب في نهاية الحوار السالف الذكر إلا دليلا على انتصار الوعي الحر ، وشعور أورست بأنه استطاع أن يحقق كينونته ووجوده لا عن طريق الآخرين بل بإرادته الحرة . فالمرء لا يكون عاجزا إلا إذا قبل أن يكون كذلك . . ومن ثم كانت ضرورة الالتزام والقضاء على فكرة الاستسلام أو التبعية من أهم القضايا التي تهدف إليها المسرحية . فإن التخلي عن المسؤولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان ، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم . بل لقد ذهب إلى أبعد من هذا عندما فهمنا أن الشر إنما كان ينبع من اللامبالاة والسلبية والتخلي عن التبيعة والشعور بالمسؤولية . فإن الشر كله ينبع من جحود الالتزام . لأن جحود الالتزام بمثابة حجود للجحود .

على أن هناك تساؤلا كثيرا ما يعترض قارىء مسرحية الذباب ، وهو تساؤل يتعلق بالموقف الأخير الذي وقفه أورست عندما رفض أن يجلس على عرش أبيه بعد أن قتل «إيجيست» . فبأي شيء بفسر هذا الرفض ؟ وهل في هذا الرفض ما يناقض الموقف الإيجابي الذي انتهى اليه أورست ؟ فاذا فهمنا هذا الرفض على أنه تنصل كان في ذلك تناقض واضح ، فمن أين جاء الالتزام إذا كان أورست سوف يترك سلطان المدينة لغيره من الناس ؟

وعلى الرغم مما أثاره هذا التساؤل من شكوك النقاد والباحثين مما أدى بعضهم إلى اتهام سارتر بالتناقض ، فان من النقاد من استطاع أن يفسر موقف أورست الأخير تفسيرا يتمشى مع الاتجاه العام لفلسفة المسرحية ، ولا يناقض

موقف الالتزام فيها . فإن تخلى أورست عن حكم أرجوس بعد انتصاره قد كان رمزا للمقاومة الفرنسية التي قصد إليها سارتر من وراء الموقف الأخير الذي وقفه أورست ، فان موقف المقاومة الفرنسية للهجوم الألماني المغتصب كان بمثابة موقف الجند في ساحة القتال ، لا يهدفون إلى ما وراء الانتصار بقدر ما يهدفون إلى الانتصار نفسه[1] .

مسرحية « الله والشيطان » لسارتر :

وإذا انتقلنا إلى مسرحية الله والشيطان لسارتر فسنجد أنفسنا أمام أكثر مسرحياته إثارة وصراعا وحركة على الرغم مما تفيض به من فكر ، وما تهدف إليه من فلسفة سارتر في الوجود، والحرية ونبذ العقائد الدينية، بل وإثبات دعوى خطورتها في تعويق تقدم الانسان وتكبيل حريته . بل إن مسرحية الله والشيطان لتذهب الى أبعد من ذلك عندما تنتهي هذه النهاية الخطيرة التي يلح سارتر في تأكيدها ، ملتمساً لذلك السبل من تجربة تحاول أن تستمد أساسها من الواقع ، فتنتهي به تلك الحرية إلى أن الموجود الوحيد في هذا العالم هو الانسان وأن ليس ثمة في الكون إله غير الانسان . بل لقد حاول جاهدا بما يقنع نفسه والناس من حوله بالحقيقة التي تقول بأن العدم أو المعدوم هو الانسان ، وأن الوجود أو الموجود هو الله غير أن ذلك كله قد باء بالفشل ، وأثبتت التجربة التي صورها سارتر في مسرحيته والأحداث التي أجراها ، والشخوص التي عاشت هذه التجربة أو خاضت معاركها ، أثبتت بما لا يدع مجالا للشك عند سارتر ، أن الناس هم الذين خلقوا الله ، وليس الله هو الذي خلقهم .

وعلى هذا الأساس يضيف سارتر بمسرحيته دليلا آخر على فلسفته الإلحادية التي لا تفتأ تنتشر في كل أعماله - وإذا كان سارتر قد نجح في أن يقنعنا بما قدم من عناصر الإثارة، وما التمس من حيل مسرحية وما حققه من صراع ومن قدرة على تحريك الأحداث ورسم الشخوص على تمكنه من فن المسرحية ، فما أظن بأنه استطاع أن يقنعنا بما انتهى اليه من نتيجة خطيرة

---

(١) اقرأ هامش صحيفة ٧٢٢ من المدخل الى النقد الأدبي الحديث .

تحاول أن تزلزل إيمان الناس في أقدس مقدساتها . فليس من شك في أن إيماننا بالله هو الشيء الوحيد القادر على أن يجعل لحياتنا معنى ، وأن يجعل من وجودنا قوة ، وأن يجعلنا نتمسك بالحياة ونعيشها. ذلك أن الايمان بالله إيمان بالخير والحق والعدل والجمال ، ومن أجل هذه جميعها نعيش الحياة ، ولولا هذا الايمان لانتهى بنا الحال إلى ما انتهى اليه الوجوديون من روح العبث والتمرد ، وعندها لن تكون هناك حقيقة غير تدمير الحياة . بل قد يكون في هذه النهاية ما يدعو إلى الترغيب في الانتحار . ولماذا تذهب بعيدا وقد قالها البيركامي صراحة .

« فأن يموت المرء بملء إرادته ، يفرض أنه اعترف ، ولو غريزيا ، بطابع هذه العادة الذي يوحي بالسخرية ، وبانعدام أي سبب عميق للحياة ، وبالطابع الذي لا معنى له لهذا السعي اليومي ؛ وبعدم جدوى الألم والعذاب . وبالاختصار فإن الانتحار يعني بكل بساطة الاعتراف بأن الحياة لا تستحق أن تعاش »[1] .

وعلى الرغم من أن البير كامي الذي يعلن عبثية الحياة على هذه الصورة يعود فيقول إن الحياة لا معنى لها ومع ذلك فينبغي أن نعيش، ولكن على أي وجه نعيش إذا انعدمت لدينا قيمة الحياة ، ذلك هو السؤال الذي وإن انتهى الى إجابات متناقضة . يذهب بعضها إلى ما صورناه من ضرورة مجابهة الإنسان لكل مواقف الحياة بالفعل الملتزم الحر ؛ والتجرد من كل فكر متوارث أو قديم أو مفروض على الإنسان فرضا ؛ وتحمل الإنسان لمسؤولية أعماله ، فإن ذلك كله على ما فيه من إيجابية وحرية غير كاف أن يجعل الانسان قادرا على أن يعيش الحياة ، ويستمر في المضي فيها دون أن يصيبه التفسخ والتحلل والانهيار . ونحن بحاجة دائما إلى الايمان ، وليس من شك في أن الدين في جوهره الصحيح عامل إيجابي فعال وقوة دافعة لتحقيق الأمن والسلام والخير للبشرية على الأرض .

---

(١) كامي والتمرد ص ٩ .

وإذا كان سارتر قد استطاع أن يفرق بين التظاهر الخداع لبعض المشعوذين المنافقين ممن لا يعرفون من الدين الا قشوره ؛ والذين تركوا مبادئة العلوية السامية ، وأخفوا نفاقهم وراء ملابسهم الكهنوتية الفضفاضة ، وطراطيرهم الملونة وذقونهم الكثة ، والصليب المدلى ، والكتاب المقدس الذي لا يبرح يد القس وبين الداعين الى إيمان بمعاني العدل والخير والحق فأنه للأسف الشديد ، قد جعل الانتصار في الدين لهذا الجانب السلبي الظاهري الخداع . بل لقد ذهب الى أبعد من هذا فزعم ان الوسيلة الوحيدة التي تؤثر في أهل الدنيا جميعا وتنطلي عليهم ، وتخضعهم لسلطانها ليست إلّا ما في هذه المظاهر الدينية المسرحية الخداعة من سحر ؛ وتنتهي المسرحية آخر الأمر بأن هذه المظاهر الخداعة هي وحدها الحقيقة ، وما عداها باطل .

وبعد فما موضوع هذه المسرحية وما كنه هذا الصراع الذي انتهى بالكاتب إلى هذه النتائج ؟

لقد بحث سارتر في التاريخ ، واستطاع أن يكشف الحقيقة الزمنية الصالحة لموضوعه ، كما استطاع أن يحسن اختيار أحداث بعينها من التاريخ تصلح أساسا لعرض الصراع الذي يريده ؛ وتمهد السبيل للحقائق التي يهدف إليها .

لقد اختار فترة من تاريخ ألمانيا في القرن السادس عشر كان الشعب فيها يعاني من وطأة استغلال قاهرة مستبدة ؛ ومن حملة إرهاب يقوم بها رجال الدين ؛ يفرضون فيها على الشعب إتاوات جائرة ، ويبتزون فيها الأموال من غير وجه حق ، متوسلين في ذلك بسلطانهم الديني ، والدين بريء من هذا كله . أدى ذلك إلى ثورة طاحنة ، ألهبت حماس الجماهير الشعبية تحت قيادة زعيم شعبي هو الخباز « ناستي » الذي يثأر للشعب المظلوم ؛ ويرد عن مواطنيه البلاء الذي أنزله بهم رجال الدين ؛ فما كان من الأسقف الذي يمثل حكم الطغاة الجائرين إلا أن يلجأ إلى نوع من الحيلة لكي يقضي على ثورة الشعب هذه ؛ ولم يتورع في سبيل إيجاد هذه الثورة من استخدام كل ما يستطيع من وسائل الغدر والخيانة . فلجأ الى مجرم من كبار المجرمين المحترفين كان يتزعم عصابة من العصابات المكونة من اللصوص وقطاع الطريق . واستطاع هذا

المجرم المسمى « جوبتز » أن يكوّن من هذه العصابات جيشا كبيرا ، يعمل ما وسعه العمل على التخريب والتدمُّر مستخدما كل وسائل الشر ، متنقلا بين الولايات الألمانية يعيث فيها فسادا . أدرك الأسقف ما في هذا الرجل من وحشية وما لديه من قوة ، وما ينطوي عليه من شر ، وما عرف عنه من امتهان لكل القيم والمبادىء والأخلاق - وما اشتهر به من قسوة في تعذيب الناس . ورأى فيه ضالته المنشودة ، وعرف كيف يتحالف معه وكيف يضمه الى جانبه هو وجيش العصابات الذي تحت يده ، وكيف يستفيد منه في تأديب الشعب الثائر وعلى رأسه الخباز (ناستي » .

وكان إلى جانب هاتين الشخصيتين : شخصية السفاح وقاطع الطريق « جوبتز » وشخصية بطل الشعب وزعيمه الطيب القلب « ناستي » شخصية ثالثة هي شخصية القس الكاثوليكي « هنريك » الذي كان في أول أمره مواليا لثورة الشعب ضد رجال الدين ، وذلك لما كان يتمتع به من دماثة في الخلق ، وما كان يشعر به من فساد رجال الدين ، وما يستخدمونه من وسائل دنيئة لمخادعة الشعب وابتزاز أمواله . على أن الأسقف الكبير شيخ الطغاة استطاع آخر الأمر أن يخضع هذا القس الثائر ، وأن يحوله من رجل ثائر ضد المعتدين من رجال الدين إلى رجل موال ، وذلك بما استخدمه معه الأسقف من وسائل التهديد والتعذيب ، وما كان يردده عليه دائما من ضرورة الولاء للعهد الذي أخذه على نفسه ، وللقسم الذي أقسمه ليكون خادما أمينا للكنيسة ، وجنديا مجاهدا من جنودها ، حتى ضعف القس في النهاية واستسلم للهزيمة ، وخذل الثوار ، وانضم إلى اخوانه من رجال الدين .

ثم تبدأ المعركة التي يقف فيها « جوبتر » السفاح مع جيشه الكبير ومعه الأسقف في جانب ، ويقف فيها ناستي زعيم الشعب في جانب آخر ، وأدرك ناستي ما يدبره الأسقف في الخفاء ، وعرف أن بين أغنياء الشعب من يحاول الأسقف ضمهم إلى جانبه ، فيعجل ناستي باغتيال الأسقف ، ومن يشايعه من كبار رجال الدين وأصحاب الجاه والثروة ، وقبل أن يموت الأسقف يسلم مفاتيح المدينة ، مدينة « ورمس » التي تقع فيها أحداث القصة إلى القس « هنريك » تلك الشخصية المهزوزة المترددة التي خانت ثورة الشعب .

وعلى الرغم من أن « ناستي » زعيم الشعب قد حقق بعض النجاح بالقضاء على الأسقف ، وبعض معاونيه من الخونة ، فإنه لم يستطع أن يقاوم جيش العصابات الذي كان يتزعمه السفاح « جوبتر » فيحاصر السفاح المدينة ، ويقبض عليها بيد من حديد ، وينسى تحالفه مع رجال الدين ، ويستأثر بالسلطة كلها في يديه . وفي لحظة واحدة يتملكه هوس الانتصار وجنونه فيقرر البطش بالمدينة كلها وعلى رأسهم رجال الدين الذين ابتزوا أموال الشعب ، ويصرخ صراخا مجنونا بأنه لن يرجع عما اعتزمه من شر ، ولن تستطيع أية قوة أن تمنعه من أعمال التخريب والتدمير والبطش التي عقد العزم على تنفيذها ، زاعما لنفسه أن ليس هناك إله غيره ، بل لقد بلغ به الجنون حدا يجعله يستهين بقوة الخالق ، فهو لا يؤمن بوجود ما يسميه الناس إلها ، بل لقد ذهب في تحديه واستخفافه إلى حد أنه قال : إذا كان الاله موجودا حقا فليعطني الدليل على ذلك ؛ وليتفضل فيمنع جوبتر مما يريده وأهل المدينة من شر؟ فليرسل الله معجزة أو علامة ينذره فيها بالإقلاع عما يضمره من شر لأهل المدينة . وينتظر جوبتر ظهور المعجزة . أو نزول العلامة ، ولكن شيئا من ذلك لم يحدث . وعندئذ يمضي جوبتر في طغيان فكره حين ينتهي إلى أنه هو وحده الموجود الحقيقي الذي يفعل ما يشاء وقت ما يشاء ، فهو حر كامل الحرية . ويحاول القس « هنريك » الذي تسلم مفاتيح المدينة من الأسقف المقتول يحاول أن يهدده بسوء المصير ، وبالجحيم وجهنم يصلاها مع العاصين المارقين ، فلا يزيده هذا إلا إمعانا في السخرية والكفر ، فيزعم أن لو كان هناك إله لما وقع في الدنيا هذا الشر ، ولأوصدت جهنم أبوابها .

وفي هذه الأثناء لا يرى القس « هنريك » الذي وجد نفسه أمام طاغية لا سبيل إلى التأثير فيه عن طريق الدين ، لا يرى بدا من التماس وسيلة أخرى لعلها أن تجدي مع هذا الرجل العاتي ، ولم يجد مفرا من أن يلجأ إليه من ناحية يستثير فيها قوته وجبروته ويشككه فيهما ، فعرض عليه القس موقفا جديدا ، فإذا كان يزعم لنفسه أنه حر تمام الحرية في اتخاذ ما يشاء من مواقف ، وإذا كان يرى أنه هو وحده الذي يختار الطريق الذي يريد ، وأن

مصيره بيديه ، فليقدم الدليل على ذلك عمليا بالانتقال من جانب الشر إلى جانب الخير، إذا كان يزعم أنه قادر على أن يحول سلوكه في الطريق التي يشاء متى شاء ، وقال له القس :

« إنني أتحداك ياسيدي القائد . . . وأنا أتحداك لأبرهن لك على أنك لست من القوة بالقدر الذي تتصوره ، وأنك لست حرا في تصرفاتك ؛ بل أنت مفطور على الشر لا تستطيع منه فكاكا ، وأن الله هو الذي عرف فيك هذا الخبث فكتب عليك الشقاء ، وإن كنت تكذبني فهلم . . . هلم جرب . هل تستطيع أن تقلع عما أنت مجبر عليه من شرور نفسك؟ هلم . . . هلم . . . أرني قوتك وجبورتك إذن . . . هنا مناط القوة إن كنت قويا حقا . . وهنا مجال التجربة إن كنت حرا في تصرفاتك وجبروتك. إذن أمامك طريق الخير فانتقل إليه إن كنت قويا حقا ، وإن كنت حرا حقا[1] .

ولكي يثبت « جويتز » أنه قادر على هذا التحدي ، وأن هذا القبول نابع من ذاته هو، وليس من تأثير القس اشترط شيئا واحدا وهو أن يرمي زهرتي النرد ، فاذا كسب وخسرت إرادة الله فلن يقوم بالتجربة لأن الله عندئذ يكون قد خسر مرتين، أما إذا كسبت إرادة الله فسيقوم بالتجربة، وجدث أن رمي زهرتي النرد وكسبت إرادة الله هذه المرة، وقبل جويتز التحدي، وصمم على أن يخوض التجربة الجديدة ليرى ماذا يحدث لو أنه سلك مع الناس طريق الخير، واستبدل شيطانه الرجيم بملاك رحيم.

ويتم الاتفاق بين القس وجويتز على تنفيذ سياسة الخير الشاملة لمدة لا تقل عن عام كامل ويوم .

ومن الطريف أن ينجح جويتز فيما عقد عليه العزم ، فيتحول بمحض إرادته ، بين عشية وضحاها إلى إنسان مختلف تماما عما كان عليه ، فيحقق مبادىء الخير والمساواة والعدل . بل لقد غالى في ذلك إلى حد أنه وزع كل ما يملك من عقار أو ثروة على من لم يكونوا يملكون شيئا . ولم يدخر جهدا ولا وسعا في سبيل البحث عن كافة حاجات الشعب حتى يلبيها كاملة ، بل لقد

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية ٣١٠ .

ذهب إلى أبعد من هذا كله ، فتحول إلى إنسان فاضل ورع تشع الرحمة من سلوكه ووجدانه ومشاعره . يفعل كل ذلك بدافع من ذاته دون أن يلتمس من وراء ذلك مثوبة من إله أو زلفي إلى إنسان، وإنما هو الباعث الانساني المحض المدفوع بالحب والخير والمجرد من النفاق والرياء .

وكان من الطبيعي بعد هذا كله أن يحبه الناس ، ويلتفوا حوله ، ويتمسكوا به ، بل ويعضوا عليه بالنواجز خشية أن يفلت من أيديهم . بل إذا أمكنهم أن يخرجوا للدفاع عنه بالعصى والحجارة ، والفؤوس « والشواكيش » لما ترددوا في ذلك . فالطبيعي أن يكون هذا هو رد الفعل الذي يقابل به أي شعب حاكما مثاليا من هذا النوع . ولكن ، ويا للغرابة ، يقف الشعب منه موقفا على النقيض من هذا كله ، ويلعب رجال الدين مرة أخرى دورا هداما خطيرا فيحاولون ما وسعهم الجهد أن يشوهوا كل ما فعل جويتز من إصلاح ، وأن ينشروا في الناس أن السعادةالتي تنادي بها السماء ليست هي السعادة التي تتحقق للإنسان في الأرض بما يبلغه من ثراء أو نعيم ، فإن هذه الدنيا يجب أن تكون دار شقاء وآلام وفقر ومسبغة ، ألم يقل السيد المسيح بأن ملكوت الله لن يدخله الأغنياء فكيف يحول جويتز شعب « ورمس » إلى قوم أغنياء ؟ ومن أذن من أهلها من يستحق الدخول إلى ملكوت الله .

ومن العجيب أن يقنع الشعب بهذه الترهات والأباطيل ، ويصدقون ما أشاعه بينهم رجال الدين من حماقات ، ويعلن الناس العصيان على جويتز ، ويجاهرون بالتمرد عليه . يشاركهم في هذا الزعيم الشعبي ناستي ذلك الذي كان يوما ما يقود ثورة الشعب ضد الظلم والفقر والطغيان . ويبلغ به العته أن يذهب إلى جويتز . يحاول إقناعه بالعدول عن سياسة الخير، ليتيح للناس أن يعيشوا حياتهم كما أرادها لهم الله زاخرة بالآلام والمحن : بل ذهب ناستي إلى أبعد من هذا عندما زعم أن الثراء والرخاء اللذين نزلا بمدينة « ورمس » نتيجة لسياسة جويتز الجديدة سوف تلفت انتباه البلاد المجاورة لها ، فيدفعهم الطمع والجشع لاحتلال المدينة وإرسال جيوشها لغزوها ويدور حوار بين جويتز وناستي يحاول فيه جويتز أن يذكر صاحبه بماضيه وثورته على الفقر ، فلا يجد

عنده أذنا صاغية ، والغريب أن تصدق نبوءة ناستي فتزحف الجيوش من خارج مدينة ورمس لتحتلها وتنهب ما فيها وتحيلها أثرا بعد عين .

ومع ذلك يبقى جويتز وعهده الذي قطعه على نفسه ، ويستمر في تنفيذ سياسته ، ويظل محتفظا بورعه وصلاحه حتى ينتهي أمد المدة التي تم الاتفاق عليها بينه وبين القس هنريك ، ولا يبقى إلى جانبه في محنته هذه غير فتاة كانت تقوم على خدمته ؛ وتسعى الى مؤازرته لا حبا فيه بل إيمانا منها بالنظام الذي يسلكه من أجل خير البلد .

ثم تدور المنافسة بعد هذا كله بين جويتز وبين القس هنريك الذي طردته الكنيسة وأدركته الشيخوخة ، وذهب عنه عقله ، فما كان يتوقع أن تجازيه الكنيسة هذا الجزاء الذي لا يتفق مع ما بذل من محاولات لتحويل هذا السفاح الشرير إلى ملاك طاهر . تدور المناقشة بين جويتز وهنريك حول وجود الله العادل الخير ، ولكن عبثا يحاول هنريك إقناع جويتز بهذه الحقيقة ، وتنتهي المناقشة بينهما الى درجة من العنف تدفع بالقس الى محاولة قتل جويتز حين يمسك برقبتيه يريد خنقه ، (عندئذ) ينهض جويتز ويهجم على القس فيفتك به ويحطم رأسه ، ويلقي به على الأرض جثة هامدة . وفي هذه اللحظة التي يفتك فيها جويتز بالقس هنريك ويقتله تكون المدة التي حددها لتجربته قد انتهت . ويرسل جويتز قهقهة عالية تدرك من ورائها ما يعنيه . فهو ينظر الى السماء بعدها وكأنه يريد أن يقول : لقد ظهرت الحقيقة التي لا حد لقوتها ، وهي أن الذي يحدث على الأرض هو من صنع الانسان والانسان وحده . لقد كان جويتز يطمع أن تثبت له التجربة عكس ذلك فيؤمن بوجود الاله وراء هذا كله ولكن ، التجربة خيبت ظنه .

ويتنهي المشهد الأخير من المسرحية بأن يخلع جويتز عن نفسه لباس الكهنوت لباس الخداع ، ويعود الى جويتز ما كان عليه ، من قبل الى سبيل الشر ، لأنه وحده الذي ينجح ، والآن فليقهر الثوار ، وليطرد الغزاة ، وليذق كل هؤلاء الويل والثبور وليملأ الدنيا شقاء وجورا ما دام الناس يؤمنون بأن هذا هو السبيل الوحيد لدخول ملكوت الله .

هذه هي المسرحية بكل أحداثها وشخوصها . آثرنا أن نعرضها على القارىء في أمانة حتى يكون على صلة قريبة بكل أطرافها ، وبتطور شخصيتها ، وسلوك كل شخصية تجاه الأحداث التي تقع لها ، وحتى يتبين للقارىء ما يهدف اليه سارتر من وراء هذه الأحداث ، وما يؤمن به من آراء تتصل بالدين ورجاله. وواضح من عرض سارتر للأحداث أنه يريد أن يقول إن الذي يجد تأثيره أكثر من غيره في أهل الدنيا جميعا ويفعل فيهم السحر ليس جوهر الدين ، ولا شيئا يتصل بمبادئه العليا السامية ، وإنما هو المظاهر الدينية الزائفة : إنها تخلب الناس ، ولكنها مع ذلك تخدعهم ، وتضللهم ، وتباعد بينهم وبين الحرية والخير.

ولعل خير ما نقدمه للقارىء من تعقيب على الفلسفة الوجودية . وأدبها واتجاهاتها ما تركه لنا الدكتور مندور في كتابه جولة في العالم الاشتراكي من تعليق على هذا الاتجاه حين يقول :

« أما الوجودية فإنها تدعو إلى التحرر من القيم المتوارثة البالية ، ولقد كان من الطبيعي أن تجد هذه الدعوة استجابة لدى أدبائنا ، وبخاصة الشبان منهم في عصر قامت فيه ثورتنا لتحطيم الكثير من الأوضاع القديمة الفاسدة ، وتحرير المواطنين من كثير من القيود والأغلال البغيضة . وإن كنا لا نستطيع أن نجاري هذه الدعوة الى نهايتها فهناك من القديم ما هو خير ، بل وضرورة نافعة مثل الدين في جوهره الصافي السليم . وهذه حقيقة لا يؤيدها رجال الدين والأخلاق وحدهم ، بل أيدها ولا يزال يؤيدها كبار الفلاسفة والمفكرين الذين ذهبوا في حرية الفكر الى أبعد الحدود .

نحن اذن لا نجاري ، ولا ينبغي أن نجاري الوجودية الى ذلك الحد الأحمق المدمر ، حد التنكر للدين والتخلص منه ، ولكننا نستطيع ، بل يجب أن نستفيد من دعوتها الى التحرر من كثير من القيم والمبادىء الفاسدة التي طرأت على الدين والأخلاق ، مثل القدرية والتواكل والتنصل من المسؤولية ، وإلقائها على عاتق القدر وإرادة الله . وأن نحكم عقولنا فيما يعرض لنا من مشاكل الحياة ؛ ونلتمس لها الحلول التي تنبع من ملابساتها ، وأن نتحمل في الحياة مسؤوليتنا الكاملة ، وان نثق بأنفسنا وبقدرتنا على تحديد مصيرنا

وتوجيهه ؛ على نحو ما فعل الوجوديون بأنفسهم عندما ساهموا مساهمة باسلة في تحرير فرنسا من الغزو الألماني مؤمنين بأنهم بهذا العمل إنما يحققون لأنفسهم ولمجتمعهم مصلحة حقيقية »[1] .

وقبل أن نختتم هذا الفصل يحسن بنا أن نجمل بعض الحقائق التي استطعنا أن نستخلصها من دراستنا لبعض هذه الاتجاهات الفكرية في القرن العشرين .

ولعل أول ما يلفت الانتباه فيما عرضنا له في هذا الفصل أن كثيرا من المثقفين ؛ ورجال الفكر في هذا العصر الحديث يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزماتها السابقة . وليس من شك في أن بعض أسباب هذه الأزمة ترجع الى طبيعة العصر نفسه ، وإلى ما مرت به أوروبا من تجارب ؛ وما عانته من أحداث ؛ وما خاضت من حروب ؛ وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحول الصناعي ؛ وسيطرة المادة ؛ وسيادة التفكير العقلي ؛ والمبالغة في تألية العلم وتقديسه بل وتسخيره أحيانا في إشعال الحروب ؛ وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سابق التسلح الذري وغير الذري . فكان طبيعيا أن يؤدي ذلك كله إلى خلق هذا الشعور بالقلق المبهم المقيم الذي استبد بإنسان القرن العشرين ؛ حتى أصبح مرضا شائعا وطابعا مميزا لإنسان هذا العصر ؛ وكان طبيعيا كذلك أن يصاحب هذا القلق إحساسٌ بعبث الحياة ، وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الدمار في أي لحظة . وإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن طبيعة النظم الاجتماعية الحديثة وما خلقته من وسائل الإنتاج والتوزيع ، وما يترتب على ذلك من ضرورة المواءمة بين الإنسان وهذه النظم ، قد زاد من شعور الفرد بالعزلة ، وبالغ في إحساسه بقلة حيلته وضعف شأنه ، أدركنا سراً آخر من أسرار هذا القلق المسيطر على نفوس المثقفين في عصرنا هذا .

---

(١) جولة في العالم الاشتراكي ص ٩٩ ، ١٠٠ .

على أن عاملا ثالثا يضيفه الدوس هكسلي في جملة هذه العوامل التي خلقت أزمة الإنسان المعاصر ألا وهو زيادة سكان العالم زيادة مفاجئة ، يقول « لقد كان سكان القرن الأول الميلادي يقدرون بمائتين وخمسين مليونا ، ثم تضاعف هذا العدد في ستة عشر قرنا ، على حين أن عدد سكان اليوم - وهو ثلاثة آلاف مليون نسمة - يقدر له أن يضاعف في أربعين عاما فقط ، وترقب على هذا التفجر البشري نمو فظيع في كبريات المدن . . وكان من نتيجة ذلك أن ملايين من أطفالنا لا يعلمون كيف تكون شجرة الفاكهة ، بل إن ملايين لم يروا في حياتهم بقرة إلا في الصورة .

فما النتائج النفسية لهذا كله ؟ أولا - تضييق دائرة الخبرة ضيقا شديدا وثانيا - يفقد الإنسان شعوره بالانتماء فيحس بالضياع لأنه دائما في زحمة المدن بغير روابط عميقة الجذور ، ولهذا فهو يحس بالعزلة رغم تكاثر الناس من حوله[1] .

على أن كل هذه العوامل التي ذكرنا لم تخلق في الإنسان المعاصر التوتر والقلق والغربة والشعور بالعبث وانعدام الجدوى من الحياة فحسب ، بل خلقت إلى جانب ذلك كله عند الانسان الحساس شعورا بضعف العقيدة الدينية ، والافتقار الى الايمان بالله ذلك الإيمان الذي لا يغني عنه شيىء . فإن حاجة الإنسان إلى إشباع عاطفته الدينية أمر لا ينقطع .

من أجل هذا كله ظهر العبث والغثيان والتمرد واللامعقول والشعور بالغربة والاهتمام بمشكلة الشر . والبحث عن مبرراته وأسبابه . على أننا نؤمن بأن أزمة الفكر المعاصر هذه لابد لها ، إن عاجلا أو آجلا ، أن تجد على أيدي المفكرين أنفسهم حلولا ترد المثقفين من أبناء عصرنا إلى صوابهم . وتعيد اليهم ثقتهم بالحياة ، وإيمانهم بالله ، وتمسكهم بالخير وحبهم للانسان .

---

(١) فلسفة وفن ص ٢٦٨ .

مراجع البحث

(١) Colin wilson:the outsider London 1956

(٢) الغثيان - تأليف جان بول سارتر - ترجمة الدكتور سهيل أدريس بيروت ١٩٦٢ .

(٣) الوجودية فلسفة إنسانية - تأليف جان بول سارتر - ترجمة حنا دميان بيروت ١٩٥٩ .

(٤) الفلسفة الوجودية - تأليف جان فال - ترجمة تيسير شيخ الأرض بيروت ١٩٥٨ .

(٥) مسرحيات سارتر - ترجمة الدكتور سهيل أدريس - بيروت .

(٦) سارتر المفكر العقلي الرومانسي - تأليف إيريس مودوخ - ترجمة شاكر النابلسي - دار الفكر القاهرة .

(٧) العبث - تأليف البير كامي - ترجمة سالم نصار - بيروت .

(٨) كامي والتمرد - تأليف روبير دي لوبيه - ترجمة الدكتور سهيل إدريس بيروت .

(٩) المسرح الفرنسي المعاصر - تأليف الدكتور لطفي فام - الدار القومية - القاهرة ١٩٦٤ .

(١٠) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - تأليف الدكتور غنيمي هلال - الأنجلو بالقاهرة ١٩٦٢ .

(١١) فلسفة وفن - تأليف الدكتور زكي نجيب محمود - الأنجلو بالقاهرة ١٩٦٣ .

(١٢) الغريب (عرض ونقد) - تأليف الدكتور مصطفى بدوي - فصيلة من مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية المجلد الثاني عشر ١٩٥٨ .

(١٣) أشهر المذاهب المسرحية - تأليف دريني خشبة - مطبعة الآداب بالجماميز القاهرة .

(١٤) جولة في العالم الاشتراكي - تأليف الدكتور محمد مندور - القاهرة ١٩٥٧ .

(١٥) ما الأدب - تأليف جان بول سارتر - ترجمة الدكتور غنيمي جلال - الأنجلو بالقاهرة ١٩٦١ .

معالم التجديد
في الشعر العربي المعاصر

كان أبو عمرو بن العلاء شيخاً من شيوخ العربية الأوائل ، وأحد نحاة البصرة في القرن الثاني للهجرة ، يأخذ اللغة عن فصحاء الأعراب ومن البادية ، يجمع الشعر الجاهلي يعيش له يحفظه ويرويه ويدونه . وكان لأبي عمرو بن العلاء صحبة جليلة من أئمة النحاة اللغويين في عصره ، وكانوا جميعاً يشتغلون بعمل واحد مع تفاوت في الميول . فبينما غلبت على أبي عبيدة رواية الأخبار والأنساب نجد أبا زيد الأنصاري مثلاً يتجه الى اللغة والغريب . أما عمرو بن العلاء فكان الشعر أخص ما عرف به ، يشافه الاعراب لا يكتب إلا عنهم ولا يسمع إلا منهم . ثم أتاح الزمن لهؤلاء ان يشاهدوا في أخريات حياتهم مطلع شعر محدث جديد يحاول أن يخرج على القديم ، ويساير روح العصر . فنظر هؤلاء العلماء إلى بعض هذا الشعر الجديد فوجدوه لا يخلو من اللحن في إعراب أو اشتقاق أو وزن ، فقلت ثقتهم به . وكان ابو عمرو بن العلاء أشد هؤلاء تعصباً للقديم ، غالى في هذا مغالاة صرفته عن النظر في الشعر الجديد كلما وقع نظره على شيء منه أزور معرضاً عنه ينظر إلى المتقدم بعين الجلالة ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار حتى لكان الموازنة عنده موازنة بين عصر وعصر لاموازنة بين شاعر وآخر . فكان مما قاله في بعض شعراء الإسلام: (لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحد) . وقال في غير الأخطل: لقد كثر هذا المحدث وحسن

حتى لقد (هممت بروايته) .[1]

ومات أبو عمرو بن العلاء واستمر من بعده تلامذته وأصحابه على تجاهلهم لهذا الشعر الجديد فرووا عن ابن الأعرابي قوله : (إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمي به ، واشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً) . وأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : بلى ولكن القديم أحب الي .

واجتمع ابن مناذر في مأدبة مع خلف الأحمر، فقال لخلف : يا أبا محرز إن يكن النابغة وامرؤ القيس وزهير قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة ، فقس شعري الى شعرهم ، واحكم فيه بالحق ، فغضب خلف ثم أخذ صحفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه .

هذا الذي حدث زمن عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يحدث اليوم عند أنصار القديم والجديد ويحدث دائماً كلما ظهرت حركة ترمي إلى الثورة على القديم ومحاولة تطويره وتغييره .

ولسنا بحاجة إلى القول بأن النهج الذي يرفض الحديث لحداثته ، ويفضل القديم لقدمه منهج تنقصه الروح العلمية . فقد قالها من قبل ناقد عربي قديم في القرن الثالث الهجري هو ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) .

وعلى الرغم من أن البحث العلمي القائم على الاستقصاء والتحليل والموازنة والخاضع في أحكامه للذوق وروح العلم قد ينتهي إلى أن أشعار امرىء القيس وزهير والنابغة أفضل من أشعار المحدثين من أمثال مسلم وبشار وأبي نواس ، وعلى الرغم من أن النتائج التي ينتهي إليها البحث العلمي عند

---

(١) أقرأ طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي (الطبقة الأولى لشعراء الاسلام) تحقيق محمود شاكر ط . د ـ المعارف .

المقارنة بين أشعار المتقدمين والمتأخرين قد ثبت أن أبا عمرو وخلفاً الأحمر كانا على حق عندما فضلا القديم وانكرا الحديث ، فإن الذي يأباه المنهج العلمي الحديث ان تظل أحكامنا اليوم على الجديد والقديم ؛ مع تطور دراستنا العلمية والمنهجية مدفوعة بروح التعصب ، وأن نرى بيننا اليوم من شيوخ الأدب العربي وعلمائه من يسد عليه التعصب للقديم سبيل البحث والدراسة في شعرنا الجديد بحجة هي أشبه ما تكون بحجة أبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر ، مع فارق كبير هو أن خلفا وعمرو بن العلاء كان لهما ما يبرر موقفهما أما نحن اليوم فليس لدينا ما يبرر وقوفنا جامدين .

وليت الامر يقتصر عند هذا ، فان الأدهى والأمر عند شيوخنا المتعصبين أنهم حتى في دراستهم للقديم ظلوا يحافظون على النظرة التي كان ينظر بها القدماء من نقاد العرب إلى الشعر ، مكتفين ، بالطريقة التقليدية ، والأسلوب القديم في الدرس الذي يعتمد على المتن الموجز يفسره الشرح اللغوي مع مناقشات لفظية تبعد عن الذوق والحس ، وتقف بعيدة عن روح العصر وثقافته ومفاهيمه ، ناسين أو متناسين أن واجبهم الأول هو النظر العقلي لا العاطفي ، النظر العلمي في تيارات الأدب العربي القديم وتقاليده ، ثم محاولة نقد هذه التيارات وتفسيرها بعقلية جديدة ، بحيث يصبح القديم تجربة في نفس الناقد ، ومن ثم يمكننا ان نغير من أحكامنا على القديم وان نعدل من موقفنا إزاءه .

وكلنا يعلم أن الذي ساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة في الشعر ورسوخها ، ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربي ، ذلك الشعب الذي لم تتح له من الهزات الفكرية العميقة مايقتلع الجذور ويغير التربة ويستنبت الجديد . وإذا كانت الآداب في عصورها القديمة لم تستطع أن تغير من مناهجها ، أو تحول من اتجاهاتها ؛ أو تجدد من مفاهيمها ، لأن النقد والتفكير النظري والتطور الاجتماعي لم تكن قد تكونت التكون الناضج بعد ، فأي عذر لنا اليوم في ان نرقد في وهن مثل الشيخوخة المستلقية على الرماد ؟ وهل يجوز ان يغيب عن ذهن أحد من علمائنا اليوم أن مناهج الأدب وتياراته ومدارسه قد تغيرت عند غيرنا ؛ وعلى مر العصور ؛

تغيراً قوياً نتيجة لحركات تجديد يدعو إليها أجيال من النقاد والشعراء، صادرين عن نظرة علمية ومسايرين تيارات النهوض التي تتصل بمشاعر شعوبهم، والتي ترضى حاجتها الفنية المتجددة؟ الم نشهد في تاريخ الآداب الأوروبية انتقالاً من الكلاسيكية إلى الرومانطيقية، ومن الرمانطيقية الى الطبيعية فالواقعية؟ ثم ألم يكن كل انتقال من هذه مرتبطاً ارتباطاً ما بحياة الأمة الاجتماعية، وبالرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم أو أكثر تمشياً مع ملابسات حياتهم؟ لماذا اذن تجدد عند هؤلاء؛ ووقفنا نحن عند الكلاسيكية أو قل على الأصح، عند آدابنا القديمة بتقاليدها الثابتة الراسخة؟ السبب الوحيد في اعتقادنا؛ هو أن المفكرين والنقاد في حياة الآداب الأوروبية قد أدوا بعض ما ينبغي عليهم من دور في تغيير الحياة وتوجيهها ومسايرة التطور وحاجة الشعوب؛ أما نحن فقد ظل تاريخنا الفكري مستمراً على اطراده دون أن تنهض فيه من الأحداث الفكرية أو الاجتماعية ما يكشف للناس عن حقيقة واقعهم؛ وما يدفعهم نحو التطلع الى حياة ارقى في الفكر والفن والسياسة.

ولسنا ننكر أن لكل شعب عريق تراثه الفكري والأدبي، وان لكل تراث تقاليده التي تعتز بها الشعوب، تمجدها وتؤرخ لها، وتعمل على تطويرها. ولسنا بأقل من غيرنا اعتزازاً بتراثنا العربي، وبآدابنا القديمة بل لعلنا نكون أشد حرصاً من غيرنا على تمجيد هذا التراث والاهتمام به والذود عن حياضه. ولكننا يجب أن نفرق بين اعتزازنا بتراثنا القديم ووقوفنا مكتوفي الأيدي أمام سيطرة هذا التراث، ومحاكاته والتقيد بأصوله بينما يسير الزمن ويتجدد الفكر وتتطور الحياة.

وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء لنتأمل بعض حركات التطور في تاريخ الأداب الاوربية لرأينا ان الآدب اليوناني الخالد قد انتقل في عهد الاسكندية الى مرحلة من التقليد والصنعة، فأسرف الأدباء في حشو عباراتهم بأسماء الآلهة والأساطير دون أن يكونوا قادرين على ايداعها من المعاني ما يجعلها ذات مغزى إنساني حقيقي فكانوا يتخبطون. يقلدون سذاجة الاوائل وهم أعقد من ذنب الضب كما يقولون.

وكذلك كان الحال عند اللاتين في عصر الامبراطورية المتأخرة عندما أرادوا تقليد هوميروس ، ففشلوا وقلدوا شعراء الإسكندرية فجاء شعرهم تقليداً لصورة متكلفة لا اصالة فيها ولا صدق .

ثم جاء بعد ذلك عصر النهضة في أوروبا حيث انتعشت حركة البعث التي حاول فيها شعراء أوروبا وأدباؤها أن يعيدوا إلى شعوبهم ثمرات الآداب اليونانية القديمة ، وبفضل هذا البحث ظهر شعراء ممتازون كانوا نواة المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر ، والذي نبغ فيه في فرنسا شعراء مثل راسين وكورني وموليير ، وتألق فيه في انجلترا عملاق المسرح الانجليزي وليم شكسبير . ونحن نعرف أنه قد كانت لهذا المذهب الكلاسيكي خطوط فنه المتميز التي ينتمي إليها ولا يحيد عنها ، غير أن هذه الأصول الكلاسيكية لم تفرض نفسها على حياة الأدب على مر العصور على الرغم من تمسك اصحاب هذا المذهب بأصوله والخضوع لقيوده الصارمة . فما لبث الزمن أن سار ، ونظر فلاسفة القرن الثامن عشر إلى هذه الاصول فناقشوها ، وأدركوا أن في تقسيم الشعر المسرحي إلى مأساة تتخذ موضوعها من حياة العظماء والنبلاء ، والى ملهاة تستمد موضوعها من حياة الشعب والدهماء امراً يتنافى مع طبيعة الحياة وتيارها الغالب . فلسنا دائماً في الحياة بين حزن عميق أوفرح غامر ، وإنما في الحياة ما يقع بين النقيضين الفرح والحزن ، فأجمع نقاد القرن الثامن عشر على ضرورة خلق نوع جديد من المسرحيات يكون بين المأساة والملهاة ، ثائرين بذلك على قانون (فصل الأنواع) الذي كان سائداً عندهم ، وخرجوا على الناس بما يسمى بالدرامة الدامعة ، وهو نوع من الدرامة الذي لا ينتهي بمأساة فاجعة بقدر ما ينتهي بموقف تترقرق له الدموع . ثم نظروا فوجدوا أن المأساة الكلاسيكية قد اغفلت وجود طبقة اجتماعية كانت قد ظهرت وفرضت نفسها على المجتمع ، وهي الطبقة الوسطى أوالبرجوازية ، كما وجدوا أن المشاكل الإنسانية لا تتبع كلها من طبيعة الإنسان من حيث كونه إنساناً وحسب ، وإنما تنبع من حيث كونه إنساناً له وضعه الاجتماعي الخاص ، وله علاقاته ومهنته التي يزاولها ، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى التعبير عن لون جديد من المسرحيات الشعرية وهي التي سميت باسم (الدرامة

البرجوازية) التي تمثل مشاكل الإنسان في مجتمعه . وكتب ديدرو الفيلسوف الناقد مسرحية من هذا النوع هي مسرحية (الابن الطبيعي) .

ثم ظهرت بعد ذلك حركات اخرى جديدة في أعقاب الثورة الفرنسية ؛ حركات شنت على الكلاسيكية حرباً لا هوادة فيها ، ثارت فيها الرومانطيقية على أسلوب الكلاسيكية الشديد التزمت والتأنق ، وخرجت فيها على الأصول المرعية والقواعد التي التزمها الأدب الكلاسيكي ، وتأثرت الحركة الجديدة بعوامل نفسية واجتماعية ، وبرد فعل الثورة الفرنسية وما خلفته من خيبة في الأمل جعلت الأدباء يذهبون مذهب التحرر والفردية ، والمبالغة بالشعور بآلام الحياة ومحنها ، فتوقدت عندهم العاطفة ، وجاء إنتاجهم في الشعر الغنائي اروع من انتاجهم في الشعر المسرحي . وكما حطم الرومانطيقيون مبدأ (فصل الانواع) ومبدأ (الوحدات الثلاث) في المسرح حطموا كذلك ما اتجهت اليه الكلاسيكية من حقائق إنسانية عامة مجردة عن البيئة والمجتمع وتطويرها الى حقائق متصلة وحياة الافراد وملابسات هذه الحياة .

فاذا انتقلنا الى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وجدنا الثورة الصناعية الجارفة المكتسحة تدفع بالإنسانية دفعاً عنيفاً نحو تيار من الحياة جديد ، ونحو قيم وافكار تختلف في أساسها عن قيم وأفكار الحركات السابقة . وكان أول تغيير فعال تقوم به الحركات السياسية والاشتراكية في العصر الحديث هوإظهار الاهتمام بالطبقات الشعبية ، ومحاولة إبرازها في مجال العمل والحياة[1] .

ثم كان طبيعياً أن تهاجم القيم الجديدة للثورة الصناعية ما ساد بين الرومانطيقيين من مبادىء تتصل بتقديس الفرد والحرية الشخصية ، وتهدف إلى إحلال الطبقة البرجوازية أوالوسطى مكان الصدارة في المجتمع . هاجمت الثورة الاقتصادية كل ذلك بحركاتها السياسية ، ودفعت بالطبقات الشعبية إلى مناهضة الطبقات الإجتماعية الأخرى ، وكان لا بد للأديب ان يجاري هذا التحول الخطير في القيم والمجتمعات ، وذلك على الرغم من بعض حركات

---

(١) المسرح من ٥٨ وما بعدها .

التمرد والثورة عند بعض الشعراء الانجليز الذين أصابهم الغثيان من سيطرة المادية على الحياة الروحية ، فاتجهوا يائسين الى ملجأ يحميهم من الثورة الجديدة ، فاتجه ييتس (Yeats) هارباً إلى الاساطير الشعبية ، وتمسك بفكرة الفردية الارستقراطية . واعتنق لورانس فكرة الانعتاق عن طريق تحرير الغرائز . وفر اليوت بعد تردد وثورة الى الكنيسة الكاثوليكية . نقول على الرغم من قيام بعض الحركات المناهضة لهذا التحول الاجتماعي الخطير فقد فرضت القيم الجديدة ، ووجدنا كثيراً من الشعراء يحتضنون فكرة التحول الجديد ، من هؤلاء هنريك ابسن النرويجي وجورج برناردشو الايرلندي اللذان يرجع إليهما فضل خلق مسرح اجتماعي جديد ، ينهض على النقد البناء الذي يهدف الى إنقاذ الناس من تقاليد طويلة زائفة ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على مجتمعاتهم فترات طويلة .

كما ظهر كذلك عدا شعراء المسرح شعراء آخرون يؤمنون برسالة الشاعر نحو مجتمعه ، وكتاب يتفاعلون مع العالم المحيط بهم ، من هؤلاء أودن وماكنيس وستيفن سبندر في انجلترا وجان بول سارتر والبير كامي في فرنسا .

هذه هي بعض الخطوط البارزة في حركات التجديد عند الاوربيين دعت اليها طبيعة التطور التي تفرضها حاجات الشعوب ، وانعكست على أعمال أجيال من الشعراء والأدباء .

أما عندنا نحن العرب فقد ظل تاريخنا الفكري والأدبي ثابتاً مع سير الزمن على لون واحد دون أن نجد في أجياله المتعاقبة من الأحداث والثورات ما يجدد من مفاهيم الأدباء وطرائق تفكيرهم ، ودون أن نظفر بشاعر أو أديب واحد منذ امرىء القيس إلى عصرنا الحديث يشعر بأثر الأديب في صناعة التاريخ شعوراً ايجابياً فعالاً ، وبقدرة المفكر والشاعر على تحويل مجرى الحياة .

لقد حاول أبو نواس أن يسخر من بكاء المعاصرين له على بقايا الديار والأطلال لأنهم لم يعودوا يرونها . ولقد حاول أبو تمام ان يخرج على عمود الشعر وعلى طريقة القدماء في الصياغة ، فماذا استطاع أن يفعل تمرد أبي

نواس أو تململ أبي تمام؟ وما هي الإضافات الحقيقية التي أضافوها لأدبنا العربي؟ لا شيء: ففي الوقت الذي كانت حياة هؤلاء الشعراء تغيرت باختلاطهم بالشعوب الأخرى، وانتقالهم إلى حياة جديدة كانت قوة البداوة وأصالة الطبع في نماذج الشعر العربي القديم تسوق شعراء العصر العباسي اليها غير أنهم لم يستطيعوا ان يحققوا في اشعارهم ما كان في القديم من اصالة وبداوة وحيوية، فخرج الشعر على أيديهم إلى الصنعة والتكلف. ولم تشأ ان تهتز حياة الادب وتتجدد الا في بعض لمحات خاطفة عند شاعرين كبيرين من شعراء القرن الرابع الهجري هما أبو الطيب المتنبي وأبو العلاء المعري. فمنذ امتزاج الثقافات الأجنبية بالتراث العربي، غير أن هذه الومضات لم تلبث الا قليلاً، فقد كانت مؤقتة عارضة ثم انتهت بعدها حياة الأدب والفكر عند العرب إلى النضوب فالتحجر فالموت.

نعم نضب الشعر العربي منذ عصور العباسيين الى حركة البعث العربي الحديثة وذلك لطغيان شعر الصنعة، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميته.

ولم يعد الأدب الجيد عند نقاد عصر الجمود إلا قوالب من منظوم الكلام، وأقصى ما تصل إليه من مزايا الحسن ان تتسم بجزالة الألفاظ، ومتانة التراكيب وهي كما ترى احكام غامضة تشير إلى ما انتهى إليه النقد من إفلاس عندما يجعل مقاييسه على الشعراء تنحصر فيما يكون من زخارف لفظية أو تقسيمات ترجع إلى محسنات الصنعة وغيرها من وسائل اللعب بالألفاظ، والتي عبر عنها العقاد بقوله، وهو في معرض الحديث عن هذه الفترة من حياة أدبنا العربي:

«وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن، والاستكثار من محسنات الصنعة فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليشيدوا بها كتب البيان والبديع، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها، كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنضيده»[1]

---

(١) الشعر المصري بعد شوقي صـ٥.

وكان من الطبيعي أن تظل قسمات الركود جامدة لا تتغير ولا تتجدد حتى ظهرت حركات الانتقاض والتحرر، ووثبات الانعتاق من طغيان الجمود على الفكر والأدب في أوائل هذا القرن، وساعد على تيقظ الوعي عند الكتاب ما كان من نقل الثقافة الغربية، ونشر التراث العربي. واتجه الكتاب والمصلحون ورجال الدين والأدباء في مصر نحو حركة تحرير في شتى مناحي الحياة، فكرس قاسم أمين جهوده نحو تحرير المرأة، وحاول الإمام محمد عبده أن يفسر الدين على أساس يساير الحياة، وقامت جماعة من المثقفين تدعو إلى إنشاء الجامعة المصرية، ودعا مصطفى كامل ولطفي السيد وغيرهما الى الحركة الوطنية والكفاح السياسي، وحمل العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري من جانب، وخليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب، فكانوا أول دعاة للتجديد في شعرنا المعاصر، واتجهت خطة هؤلاء أول ما اتجهت الى تحطيم الصورة التي انتهى إليها شعر شوقي وحافظ اللذين كانا قد تربعا على عرش الشعر التقليدي بعد حركة البعث التي قام بها البارودي. وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً تفصيلياً عنيفا حتى إذا تمت عملية الهدم هذه أخذوا في بسط آرائهم البناءة في الأدب والشعر.

غير ان خطة العقاد والمازني لم تشأ ان تتم على الوجه الذي كنا نرجوه لها، فلم تخرج المطبعة من كتاب (الديوان) الذي ظهر في أواخر الحرب العالمية الأولى إلا جزئين، وكانت النية منعقدة على إخراج عشرة أجزاء ومن ثم فلم تتح لأرائهما البناءة ان تخرج في عمل متكامل، اللهم الا ما يستطيع القارىء ان يستخلصه من ثنايا ما كان يكتب الناقدان من مقالات نقدية. وتكاد تنحصر حملات النقد التي شنها العقاد والمازني على أنصار القديم في مسألتين: الأولى ذلك البناء التقليدي للقصيدة العربية الذي كان ينصرف عن موضوعات الحياة الى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح. والثانية شعر المناسبات الذي لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية، ولم يكن يستجيب لما يجيش في الصدر من خواطر بقدر ما كان يستجيب الى الصنعة والزخرف والرنين الخطابي. على أن أبرز نقطة أثارتها هذه الجماعة والتي تعتبر بحق نقطة تجمع تتبلور عندها جميع النقاط التي اثيرت في ذلك الوقت هي

قضية الوحدة العضوية أو الفنية في القصيدة لأن من يدعو إلى الوحدة العضوية للقصيدة لا بد أن يدعو بالضرورة إلى نبذ البناء التقليدي للقصيدة القديمة ، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعورية التي يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفي واحد .

ولقد احتل موضوع الوحدة العضوية صفحات كثيرة من كتابات النقاد المحدثين ، وذلك منذ أثارها كولردج في كتابه (سيرة أدبية) إلى أيامنا هذه وذلك لما لها من اهمية في تحديد قيمة القصيدة وأصالتها، فالوحدة العضوية تفرق بين نوعين من الخيال : أحدهما مترابط يوحد بين الصور المتعددة في داخل القصيدة فيلونها جميعها بلون عاطفي واحد بحيث تصبح القصيدة كلها تصويراً للحظة شعورية ذات مغزى ، ويبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون معين . والثاني خيال مفكك يعتمد على الصور الحسية المتناثرة ، صور تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ، لا يجمع بينها الا وحدة المقطوعة أو وحدة الغرض ، فقد صور امرؤ القيس الغيث في آخر معلقته بأبيات تكاثرت فيها صور الغيث ، ولكنها لم تستطع ان تعطينا رؤية الشاعر الخاصة للغيث. أو بعبارة أخرى لم يستطع الشاعر أن يخلع على هذه الظاهرة الطبيعية وهي الغيث لوناً سائداً من صوره وإنما، اعتمدت الصور على إبراز جوانب الغيث وتصوير شدته وما يتركه من أثر محققة المهارة في المشاكلة والمشابهة وفي تقرير علاقات جزئية بين المشبه والمشبه به قد تكون دقيقة وبارعة ولكنها ليست عضوية. خذ مثلاً تشبيه امرىء القيس الذي اجمع النقاد العرب على استحسانه والذي يقول فيه:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها ، العناب والحشف البالي

فترى أن براعة الشاعر منحصرة في عقد العلاقات الحسية في اللون والشكل بين قلوب الطير المبعثرة في وكرها ، وبين العناب والحشف البالي . وخذ كذلك قول النابغة في النعمان :

فأنك شمس والملوك كواكب   اذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فسوف تعجب ولا شك بدقة النابغة وبراعته في التشبيه ، ولكنك لن

تستطيع أن تتجاوز هذه البراعة إلى تكوين صورة كلية تنشأ من تعدد الصور في القصيدة بحيث يكون لها من قوة الإيحاء ما يثير في نفس القارىء رؤية خاصة وموقفاً محدداً . وهذه التشبيهات تقف بك كما قلنا عند علاقات جزئية ، وتظل فيها الكلمات محتفظة بمدلولاتها الذهنية التقريرية ، دون أن تعطيك كلماتها أي فرصة للإيحاء بتجربة الشاعر الكلية أوموقفه الشعوري .
وهذا هو ما تستنكره الصورة في القصيدة ذات الوحدة العضوية لأنها :
أولاً : لا تؤمن بالصور المستقلة المنفصلة التي تنتهي بانتهاء البيت الواحد ، ولانها ثانياً : لا تؤمن بالمقطوعة أو بالمقطوعات ذات الغرض الواحد ، والتي تتكاثر فيها الصور دون أن تتحد جميعها في اللون العاطفي الواحد ، ولأنها ثالثاً : لا تؤمن بالنزعة التقريرية الوصفية التي تجرد الشعر من التصوير الايحائي الصادر عن موقف نفسي أوشعوري محدد . ولقد عبر كولردج عن كل ذلك بقوله :

« ليست الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الوحيد الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة الى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة ، وحينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[1].

غير أن الأمر الذي يدعو إلى الأسف حقيقة أن الوحدة العضوية ، بهذا المعنى الذي صوره كولردج ، والذي نادى به العقاد والمازني ، والذي تكمن فيه الثورة الحقيقية على بناء القصيدة العربية التقليدية ، لم تشأ أن تجد صدى قوياً أو تأثيراً ظاهراً في أذهان المعاصرين لهذه الحركة النقدية ، بل لقد اختلطت عندهم بوحدة الموضوع . ويرجع السبب في هذا الاختلاط فيما نعتقد إلى أمرين : أولهما : أن العقاد ورفاقه لم يحددوا معنى الوحدة الفنية تحديدا علمياً يستند الى نقد تطبيقي ، وإلى تحليل النماذج المختلفة التي تتضح فيها

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ٢٧ للدكتور مصطفى بدوي ط . د المعرفة .

هذه الوحدة . واكتفوا بما أوردوه من تحديد نظري ، ومن تحليل أو نقد لبعض قصائد شوقي ، دون أن يتضح فيه للقارى مفهوم واضح للوحدة العضوية . وثانيهما : انشغال الناس في ذلك الوقت بالدعوة إلى وحدة الموضوع ، ومحاولة التخلص من التفكك الذي بليت به القصيدة العربية على مر العصور عندما جعلت تنتقل من غرض إلى غرض ، ومن موضوع إلى موضوع دون رابط يربط هذه الأغراض المتباينة .

والدليل على أن الوحدة العضوية قد اختلطت عند المعاصرين بوحدة الموضوع والوحدة المنطقية ، ما رأينا من حماس الدكتور طه حسين وهو معاصر لهذه الحركة النقدية ، عندما زعم وهو بصدد تحليل معلقة لبيد في حديث الأربعاء أن في هذه المعلقة وحدة غير وحدة الوزن والقافية . فقد سأله محاوره عما « صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء فأجابه طه حسين : صنع بها خير ما يصنع بآثاره فأوجدها وأتقنها »[1] . وليس من شك عندنا أن طه حسين كان يعنى بقوله هذا توافر الوحدة المنطقية في معركة لبيد وذلك لما هو معروف عن مهارة لبيد في التخلص من كل غرض من أغراض المعلقة، وفي ربط كل غرض منها بالآخر ، فأحسن التخلص من وصف الديار إلى وصف الناقة ، ومن وصف الناقة إلى الفخر بنفسه وبقومه .

ونحن وإن كنا نعتقد بأن الوحدة العضوية في القصيدة لم تتضح صورتها عند المعاصرين لحركة النقد التي تزعمها شعراء الديوان : العقاد والمازني وشكري ، ولم تظهر في شعر هذه المرحلة الا متأخرا . إلا اننا مع ذلك لا نتردد في أن نسجل هنا أن مقالات العقاد والمازني تمثل عندنا أول حركة ثورية ايجابية على نظام القصيدة العربية القديم . ذلك النظام الذي عجز بصورته التقليدية عن إعطاء رؤية محددة للوجود من خلال تصويره الفني اللهم الا في بعض مقطوعات قليلة عند أبي العلاء والمتنبي[2] . ولكن ما هي النتائج الإيجابية التي حققتها هذه الحركة النقدية ، وما هو الأثر الذي خلقته على إنتاج

---

(١) حديث الأربعاء جـ ١ ص ٣ ط . د . المعارف .

(٢) مقدمة الجزء الأول الديوان المازني .

الشعراء من بعدها؟ الثابت لدينا من شعر أصحاب الدعوة الى التجديد أنفسهم ، ومن نحا نحوهم من شعراء أبولو أن الهوة بين شعرهم والشعر العربي القديم لم تكن بعيدة . ولكنهم على الرغم من ذلك قد حققوا تغييرا جوهريا نجمل ملامحه في النقاط الآتية :

أولا : تخلص الشعراء إلى حد ما ، من شعر المناسبات الذي كان يعتمد على بريق الالفاظ ، وزخرفة العبارة ، ومالوا إلى تطبيق ما دعا إليه المازني عندما عرف الشعر بأنه :

« خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً »[١] .

ثانياً : تحرر الشعر من التزام القافية الواحدة مع التخفف من صرامة الوزن القديم ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة . فترى في بعض شعرهم القافية المزدوجة التي تتحد في كل بيتين ، كما تجد أحيانا القافية المتجاوبة التي تتفق في البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى ، بل لقد استطاع الشعر أحياناً ان يتخلص عندهم من القافية تماما ، كهذه الطائفة من الشعر المرسل الذي ألفها شكري ، وحافظ فيها على وحدة البيت العروضية مع التحرر من القافية .

ثالثاً : ظهور بعض ملامح المذهب الرومانطيقي على طائفة من شعراء الديوان وجماعة أبولو فغلبت عليهم نزعة القلق والأنين والشكوى من الحياة والتبرم بمحنها . يقول العقاد : « إن كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها كما قلنا ، فلقد فتحها عن ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حيناً والتوجع أحياناً ، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل قريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون ، وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذي نظر فيما حوله عالماً غير الذي صورته لنفسه حداثة العصر وتقدمه »[٢] .

---

(١) راجع دراسات في الشعر والمسرح ص٢٩ وفن الشعر لاحسان عباس س٢١٠ ط . دار بيروت .
(٢) المرجع السابق .

هذه النزعة والتي صورها العقاد التي ظهرت سماتها أقوى ما تكون في شعر المازني وشكري من شعراء الديوان ، وفي شعر أبي القاسم الشابي والتيجاني يوسف بشير ومن نحا نحوهما من شعراء الوجدان . فها هو ذا المازني يصف رجل العصر بقوله :

يتلقَّاكَ بالطلاقةِ والبِشْر وفي قلبهِ قطوبُ العِداء
كالسَّراب الرقراق يحسبه الظَمآنُ ماءً، وما به من ماء
عاجزُ الرأيِ والمروءةِ والنفسِ ، ضئيلُ الآمالِ والأهواء
ألِفَ الذلَّ فاستنامَ إليه، وتباهَى عَلَى الشُّرَفاء
ينسِجُ الزُّورَ والأباطيلَ نَسْجاً، والأكاذيبُ ملجأُ الضعفاء

أما أبو القاسم الشابي والتيجاني والهمشري فعندهم جميعا الكثير من هذه الروح المتبرمة الساخطة التي ظهرت بظهور الفرد وتفوقه وشعوره بذاته . وذلك عقب حركة الوعي الجديدة ، وانطلاق طبقة المثقفين من عقالهم ومحاولتهم ، نيل ما يشعرون انه حقهم في الحياة . ويمكنك الرجوع إلى قصائد « إلى الموت » « والاعتراف » « والصباح الجديد » لأبي القاسم الشابي فستجدها جميعا تطفح بالأسى ، وستبدو الحياة من خلالها فجاجا من الجحيم ، وجبالا من الهموم وضبابا من الألم .

رابعا : أصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلا حياً ، فلم تعد الطبيعة هذا الشيء المنفصل عن تجربة الشاعر ، وانما أصبحت مظاهر الطبيعة رموزاً لحالة الشاعر الشعورية . وهذا المذهب الذي يخلع فيه الشاعر على الطبيعة ما يجده في نفسه من مشاعر ، واضح في قصيدة المساء لخليل مطران التي نظمها سنة ١٩٠٢ ، وكان عليلا بمنطقة المكس في الاسكندرية . وعلى الرغم مما خلعه الشاعر على الغروب والبحر وأمواجه وصخوره من الظلال الكئيبة ، وما ينتابه من أوجاع وآلام ، فإن الايحائية عنده لم تبلغ ما بلغه هذا الفن عند شعراء المهجر . يقول مطران :

ولقد ذكرتك والنهارُ مودِّعٌ والقلبُ بينَ مهابةٍ ورجاء
وخواطري تبدو تجاهَ نواظري كلْمى كداميةِ السحاب إزائي

والشمسُ في شفقٍ يسيلُ نُضَارُه ... فـوقَ العقيقِ على ذُرىً سَوداء
مـرَّتْ خِـلالَ غَمَـامَتَيْنِ تحدّرا ... وتقطَّرَتْ كالـدَّمْعَـةِ الحمـرَاء
فكـأنَ آخِـرَ دمعـةٍ للكـونِ قَـدْ ... مُـزجَتْ بآخـرِ أدْمُعي لـرِثَـائي
وكـأنـني آنسْتُ يـوْمِـي زائـلاً ... فـرأيتُ في المـرآةِ كيفَ مَسَـائِي
متـفـردٌ بصبـابَتـي، متـفـردٌ ... بكـآبتـي، متـفـردٌ بعَنَـائِـي
شاكٍ إلى البَحْرِ اضطرابَ خواطري ... فيجيبُـني بـريـاحِـهِ الهَـوْجَـاء
ثـاوٍ على صخرٍ أصمٍّ، وليتَ لي ... قلبـاً كهـذي الصخـرةِ الصَّمَّـاء
ينتـأبُها مـوجٌ كموجِ مَكـارهي ... ويفتُّهـا كـالسُّقْمِ في أعْضَـائِي
والبـرُ خَفّـاق الجـوانبِ ضَـائقٌ ... كمـداً كصَـدْري ساعـةَ الإمْسَـاء
تغْشَى البرّيّةَ كـدرةٌ وكـأنّـهـا ... صعـدَتْ إلى عينيَّ من أحْشـائي
والأفقُ معتكِـرٌ «قـريـحٌ» جفنُـه ... يُغضِي على الغمَـراتِ والأقْـذَاء

واذا كانت قد نجحت هذه القصيدة في ابراز موقف شعراء هذه المرحلة من الطبيعة فهي ، في الوقت نفسه تحقق الوحدة الفنية الشعورية التي تحدثنا عنها . فلم تنقسم الصورة فيها على نفسها ولم تتناقض ، وانما أثارتها عاطفة واحدة سائدة ، وتآزرت عناصر القصيدة على إبراز أثر كلي موحد . وإذا كانت بداية هذا القرن قد شاهدت هذه الحملة العنيفة التي قادها العقاد وزملاؤه على الشعر التقليدي ، فقد صاحبتها وآزرتها حركة أخرى. ربما كانت أكثر حرصا على التغيير والتجديد والتطور . تلك هي مدرسة شعراء المهجر الأمريكي التي هاجر شعراؤها اللبنانيون إلى الامريكتين على أثر هذا الصراع الذي نشأ في المجتمع العربي بين الطبقة الوسطى التي بدأت تتبلور عندها ثقافات العصر ، وطبقة الاقطاعيين أصحاب الثروة والسلطان ، التي كانت تقف حائلا دون تحقيق طموح الطبقة الوسطى ، وما تتطلع إليه من عدالة وحرية ، وذلك على الرغم مما كان يلاحظ على هذه الطبقة المتوسطة من التطلع إلى مزيد من الرفاهية ، ولو على حساب التقرب من الطبقة العليا ، وتقاليدها والتزلف إليها، وقد زاد الموقف سوءا تدخل الاستعمار الأجنبي الذي ساند هذا الصراع بين الطبقتين وحاول استغلاله والانتفاع به .

لم يكن هذا الصراع في لبنان بأقل منه في مصر ، بل لعله كان أشد

عنفا وذلك لاتصال لبنان الدائم ، بحكم موقعها وما فيها من إرساليات أجنبية كثيرة بالثقافات الأجنبية، ولأنها كانت أقل بطبيعتها تمسكاً بالعادات والتقاليد التي كانت تضعف من قوة التمرد في سائر الأقطار العربية الأخرى . أضف إلى ذلك أن مشاكل لبنان الاقتصادية التي نتجت عن ضيق رقعته وكثرة سكانه وتنافس هؤلاء على الملكيات ، وانتشار الصناعات العربية ، وما أدت إليه من بوار في الصناعات اليدوية التقليدية ، كل ذلك دفع بأهل هذه الصناعات الى الفقر . وحثهم على الهجرة إلى مصر وأمريكا .

ولم تكن هذه وحدها هي العوامل التي دفعت بأهل لبنان إلى الهجرة ، وإنما يقف الى جانب كل هذه العوامل عامل آخر كان له أثره الفعال في نفوس الأحرار من المواطنين العرب ، وهو شعور الخيبة التي عم الوطن العربي عقب انقلاب الأتراك على العرب وإهمالهم الوعود الخلابة التي قطعوها على أنفسهم . وكان من نتائج ذلك ثورة الحسين ١٩١٦ ، والتي باءت بالفشل بعد أن اشترك فيها العرب في سوريا والعراق وفلسطين ولبنان والحجاز . وكان لفشل هذه الثورة أثره العميق في زيادة السخط بين المثقفين على الأوضاع ، عندما رأوا العالم ينوء تحت وطأة أليمة من الجمود في الأدب والمجتمع ، بل وفي كل ناحية من نواحي الحياة ، فهاجر من هاجر من لبنان[1] .

اتحدت كل هذه العوامل وغيرها على خلق هذه المدرسة ، مدرسة شعراء المهجر التي دعت في عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، فلما عجزت دعوتهم عن تحقيق شيء إيجابي، وعندما أعيتهم الحيل عن الاصلاح أو التغيير، ألقوا السلاح واغتربوا. وهناك في هذه العزلة النائية حاول هؤلاء أن يبنوا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال، لعله يحقق لهم ما افتقدوه في وطنهم من تناسق وتناغم في النفس والحس. لقد طال تنقيبهم عن الحق والصدق ، عن الخير والجمال ، عن الحرية والعدل ، فلما لم يحققوا هذه المعاني في عالم الواقع ، أقاموا لها مملكة خاصة من خيالهم . إنه كما يقول شيلر

---

(١) إقرأ الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي لعيسى يوسف بلاطة ص ٨٥ وما بعدها .

النزوع الطبيعي نحو الخير ، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أسمى ، أو قل ، إنها غريزة الصدق المهدرة تبحث عن الطهر في صدر الطبيعة الغفل . إنها محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، محاولة العودة بالانسانية الى عالم بسيط ، عالم يقيم فيه الانسان من احساسات ذاته الصادقة قانونا لنفسه ، عالم متواضع تختفي فيه الصنعة والدهاء والموارية والمكر والتعاسة ، وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول ، فكتب جبران شيخ هذه المدرسة قصيدته « المواكب » . فكانت الصرخة الاولى التي انطلقت تدعو الى الخلاص بالعودة الى الغاب ، فمن الطبيعة وحدها تستمد روح الشاعر قوتها ، وإلى الطبيعة وحدها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم .

وفي قصيدة المواكب يتمثل الفرد الثائر على الجماعة الانسانية بقيمها الزائلة الفاسدة ، الفرد الذي يشعر بأن المجتمع يسحقه ، ويحول دون نموه لما شاع في المجتمع من إخلال في التوازن ، وخضوع الناس وانقيادهم كالقطعان بلا هدف أو وعي . فوجه جبران مواكبهم إلى الغاب حيث لا قطيع ولا راع ، وحيث الفتى المنبوذ يصبح فيلسوفا متأملا ، وحيث يتحد الإنسان بالطبيعة ويصبح جزءا لا يتجزأ منها ، وهنا فقط يتحقق خلوده ومعرفته وصدقه وخيره :

فإنْ رأيتَ أخا الأحلامِ مُنفرداً عَنْ قومِهِ وهُو منبوذٌ ومُحْتَقَرُ
فهو النبيُ، وبُرْدِ الغَدِ يحجُبَه عن أمةٍ برداءِ الأمسِ تأتزرُ
وهو الغريبُ عن الدنيا وساكِنها وهو المُجاهِرُ، لامَ الناسُ أو عذَروا

ثم ينتقل الى وحدة العناصر في الطبيعة فيقول :

لم أجِدْ في الغابِ فَرْقاً بَينْ روحٍ وجَسَدْ
فالهوا ماءٌ تهَادَى والنَّدَى ماءٌ رَكَدْ
والشَذَا زَهْرٌ تمادَي والثَّرَى زَهْرٌ جَمَدْ

ثم ينتهي الأمر في الغاب إلى الخلود ويذوب الجسد في الروح ، فلا يكون موت ، لأن بقاء الإنسان ببقاء الموجودات لإبقاء جسده أو روحه .

لـيس في الـغـابـاتِ مـوتٌ، لاَ وَلا فـيـهـا قُـبـورْ
فـإذا الإنـسـانُ وَلىَّ، لَمْ يَمُـتْ مَـعَـهُ الـسُّـرُورْ
إن هـولَ المـوتِ وهـمٌ، يـنـثـني طـيَّ الـصُّـدُورْ
فـالـذي عـاشَ ربـيـعـاً كـالـذِيَ عـاشَ الـدُّهُـورْ

ومن هنا يفهم قول ايليا أبي ماضي:

خِلْت أني أصبَحْتُ في القَفْرِ وحْدي فأذَا الناسُ كلُّهم في ثيابي.

ومن هنا يفهم كذلك قول نعيمة:

إيه نفسِي! أنت لحنٌ فيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهْ
وقَّعَتْكِ يَدُ فنانٍ خَفي لاَ أراهْ
أنتِ ريحٌ، ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنت بَحْرُ
أنتِ بَرْقٌ، أنتِ رَعْدٌ، أنتِ لَيْلٌ، أنْتِ فَجْرُ
أنْتِ فيضٌ مِنْ إله.

ومهما تنقلت في قراءاتك من «النبي» و «المجنون» و «السابق» لجبران إلى «همس الجفون» و «كرم على درب» لميخائيل نعيمة إلى شعر إيليا أبي ماضي في الجداول والخمائل إلى غير هؤلاء من شعراء، فستجد هذا الإحساس الفلسفي الروحي منعكسا على أعمال شعراء الرابطة القلمية.

وعلى الرغم من اشتراك هذه المدرسة مع شعراء الديون وجماعة أبولو في بعض الخصائص العامة، فهي تختلف عنهم اختلافا جوهريا فليس في مدرسة العقاد وشكري والمازني، ولا عند شعراء أبولو هذا التناسق بين أفرادها، ولا هذا الاحساس المشترك الذي يرتكز إلى فلسفة محددة، ويتجه نحو أسلوب في التعبير يكاد أن يكون منفردا وجديدا. أضف الى هذا أنه لم يحدث في شعراء المهجر هذه النكسة التي أصابت المازني والعقاد وعبد الرحمن شكري، فألقى المازني السلاح بعد معركة قصيرة وقال:

«ولقد نصبت هذا الميزان لنفسي فانتهيت إلى أنه لا خير فيما قرضت

من الشعر . وأن الأدب المصري لا يزيد به ولا ينقصه إذا نقده ، فكففت عن النظم ونفضت يدي من القريض[1] .

وها هو ذا العقاد يتراجع فيقول في مقدمة آخر ديوان له وهو « بعد الأعاصير» « سمعوا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم ، فحسبوا ان وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين ، ونكسة من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك ان المديح تقليد لشعر الصنعة الذي ننعاه على الأقدمين ، فيخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لا يطرقه الشعراء المعاصرون . . الخ .

فإذا كان هذا هو ما يقوله العقاد أخيراً ، وبعد الجهود المضنية التي بذلها في تحطيم أغراض الشعر القديمة ، فلا شك أنه بهذا يفت في عضد تيار التجديد ويعوقه عن التدفق إلى الامام . ولعل المتتبع لحركات المد والجزر عند بعض المخضرمين ، كما يحلو لنا ان نسميهم ، من شعراء الجيلين الماضي والحاضر الذين تأثروا ببعض ملامح الرومانطيقية ، ولكنهم ظلوا يحافظون على الصياغة القديمة ، من أمثال الشيخ اسكندر ، وسليمان البستاني ، والياس فياض ، وبشارة الخوري في لبنان . ومطران وأحمد زكي أبو شادي في مصر ، يلاحظ أن ثمة تيارات قوية كانت تشد المجددين إلى القديم سواء في مصر أو في السودان أو غيرها وكان يقوم على دفع هذه التيارات المتمسكون بعمود الشعر ، من أمثال شوقي وحافظ وعبد المطلب ومحرم وعلي الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم في مصر ، والرصافي والزهاوي في العراق . والعباسي ورفاقه في السودان . إذا تتبعنا هذا كله أدركنا الفرق الكبير بين مدرسة المهجر التي ثبتت على ثورتها وحافظت الى حد كبير على سمات مدرسة محددة لا تخطئها العين ، وبين شعراء الديوان وجماعة أبولو . وبعد فأي شيء - أضافه شعراء المهجر الى الشعر العربي ؟

أول هذه الإضافات غلبة الايحائية على التعبير الفني في القصيدة ، الأمر الذي نقل الشعر العربي القديم من مفهومه الذي كان نظيرا للنسيج

---

(١) مقدمة المازني لديوان العقاد .

والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير[1] ، إلى مفهوم جديد أشبه بمفهوم أفلاطون الذي كان يضع الشاعر في مصاف الرائي أو النبي . وقد ساعدت هذه الايحائية على تقليل الجهد الصناعي في القصيدة ، وعلى الاعتماد على الخيال المترابط والوحدة العضوية .

وثانيها : امتداد هذه الإيحائية إلى النثر العربي ، فأصبح النثر في يد جبران كالشعر قادرا على بث الحياة في الكلمة النثرية ، سواء أكانت أقصوصة رمزية أم قصيدة نثرية ، الأمر الذي خلق لوناً من التعبير النثري يخرج عن المألوف إلى حيث يتدفق التعبير تلقائيا ، وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفي شيئاً واحدا قادرا على الوقوف جنبا إلى جنب مع الشعر الموزون .

ثالثها : اختفاء النغم الخطابي في شعر هذه المدرسة وتحوله الى غنائية صافية امتزج فيها الايحاء بالفكرة العقلية . وتعطلت فيها أساليب الذاكرة ، ورواسب الماضي الموروثة التي كان يخضع لها الشاعر طائعا أو كارها .

ورابعها : طأطأ الوزن الرتيب والقافية الواحدة من سلطانها على الشعر ، فقد كان إخلاص الشاعر لشعره ، واسغراقه في فكرته ، وثورته على القديم أقوى من أن تجعله ينحني أمام عوائق الوزن والقافية ، فواءمت هذه المدرسة بين الشكل والمضمون ونجحت في تطويع النغم الشعري وتلوينه .

وخامسها : حرص شعراء المهجر فيما خاضوا فيه من فلسفة الكون ، وحقائق النفس على ألا تكون الفكرة الفلسفية عارية عن الجمال ، أو مجردة من اللحن أو خالية من الصورة.. بل استطاعت بعض قصائدهم أن تجمع بين روعة الحقيقة ، ودقة الإفصاح ، وجمال النغم ، وعذوبة الوقع على حد تعبير شاعرهم ميخائيل نعيمة [2].

وسادسها : ظهور أثر للثقافات المختلفة في شعر هذه المدرسة فتأثرت

---

(١) دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني ص ٤٠ طبعة المنار .

(١) الغربال لميخائيل نعيمة .

برمزية الكتاب المقدس ، والتقت أفكار جبران بأفكار نيتشه ، وشابهت أحلامه أحلام وليم بليك ، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية التي استمدوا أغلبها من قراءتهم لمتصوفي العرب .

هذه هي بعض السمات البارزة التي طبعت شعر هذه المدرسة بطابع يختلف في الهدف والمفهوم والمبنى عن طابع الشعر القديم . لقد كنا نود أن يسمح لنا الوقت بالوقوف عند كل نقطة من هذه النقط فتحققها تحقيقا علميا يستند الى تحليل الأثر الفني ودراسته واستقصاء النتائج منه ، على أن لنا عودة الى هذا التحقيق العلمي في المستقبل القريب إن شاء الله . لم تستطع مدرسة المهجر على الرغم من هذه الإضافات الجديدة التي قدمتها لتاريخ أدبنا العربي ، وعلى رغم ما ارتكزت عليه من فلسفات فردية أو ذاتية ، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابي في تحرير الجماهير الشعبية في العالم العربي ، وانتشالها أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذي كانت تستبد به سيطرة المستعمر الغاصب من ناحية ، والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى. ولكننا نظلم شعراء المهجر لو أننا طالبناهم بالنهوض بهذا العبء . وذلك ان العالم العربي كان حتى الربع الأول من هذا القرن ما يزال يدور في حلقات مفرغة مع المستعمر الأجنبي . يفاوض المستعمر ثم لا ينتهي معه الى شيء ، يستنفد قواه في محاولة الاستقلال ثم يعود بخفي حنين . وهكذا لم يستطع أن يلتفت الساسة أو المفكرون أو الكتاب أو الشعراء إلاّ إلى الخلافات الحزبية ، التي كانت تظفر بكثير من انتاج الكتاب والشعراء في هذه الفترة ، يؤيدون حزبا أو يعارضون اخر . وكان الفكر السياسي شيئاً معادا مملولا ، بل كان إلى جانب ذلك فكرا فت في عضده الانقسام واليأس . ولكن ما لبثت الشعوب العربية في المرحلة الأخيرة من كفاحها ان خطت خطوة حاسمة فاستيقظت على وعي جماعي أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبي والتخلص من سلطانه ، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف ، واحتلال اسرائيل لهذه البقعة من الأرض العربية . ومن هنا بدأ تطورنا الناهض يخطو خطوة أخرى. فبعد أن كنا نرزح تحت أثقال الجهاد السياسي وحده ونضيع جهودنا في مناورات المستعمر ومفاوضاته ، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة ، وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعي ، وإلى محاولة ثورية

تهدف إلى رفع الظلم عن طبقاتنا الكادحة ، وهذا هو ما جاء المفكرون والشعراء الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ليؤكدوا لا في مصر وحدها ، بل في شتى أقطار العالم العربي وفي العراق خاصة .

وبدأ منذ ذلك الوقت في العالم العربي كله جيل من الشباب يؤمن بأننا نمر في مرحلة من تاريخنا تحتاج الى طاقة محركة بناءة تنهض أولا : بعبء وطني يتجه نحو قضايا الوطن ، سواء أكانت اقليمية أم قومية عربية أم افريقية أسيوية أم إنسانية عامة . وتنهض ثانياً: بعبء التزام فلسفة اجتماعية ، جديدة قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء شعوبنا ، وضرورة رفع مستويات حياتهم وتحقيق العدالة التي تهدف إلى إرساء قواعد المجتمع الاشتراكي الجديد .

نشأت إذن حركة الأدب الجديدة التي جنحت إلى الاتجاه الواقعي الذي يجعل من الفن ناقدا للحياة وبانيا لها . ولم تكن واقعيتنا أبدا حتى في أول عهدها ، وعند بدء الحركة ، كما يظن الكثيرون واقعية تقوم على المذاهب المادية الصرفة ، فليست فيها هذا المذهب الذي يحل فيه المجتمع محل الفرد بحيث تتلاشى شخصية الفرد تماما ، وليست آخر الأمر مجرد « دعاية لعقيدة سياسية ، أو مذهب اجتماعي ، ومن ثم فمن حقنا أن نسميها **الواقعية العربية** ، تمييزا لها عن الواقعية الاشتراكية[1] ، والمذاهب المادية الأخرى ، وعلى الرغم من أن هذه الواقعية قد تأثرت تأثرا واضحا بحركات ثورية خارجية ، من حيث الشكل والمضمون ، وعلى الرغم من ان الباحث في إنتاجها يجد ظلالا من الرمزية والوجودية والواقعية الاشتراكية ، بل وسيظفر بالكثير من أسلوب الشاعر ت . س اليوت وطريقته في الأداء الفني للقصيدة الشعرية ، نقول على الرغم من كل ذلك فالاتجاه نابع من أرضنا العربية ، وتعبير عن واقعنا الاجتماعي ، وليس مجرد دعوة شعوبية .

صحيح ، إن بعض الأحزاب اليسارية في العراق قد تبنت حركة الشعر

---

(١) انحرفت الواقعية الاشتراكية عن معناها الأصلي الذي دعا اليه مكسيم جوركي وخرجت الى الالتزام الماركسي والواقعية المادية .

الحر عند بدء ظهورها ، وراحوا يكتبون المقالات عن « الدياليكتيك » الذي لا يخطىء أبداً ، فزعموا أن حركة الشعر الحر بدأت بتغييرات « كيفية » أدت بدورها الى تغيرات « كمية » ، أي في عدد التفعيلات . وهكذا بكل بساطة زعموا ان حركة الشعر الحر حركة ماركسية متجاهلين أن التغيرات « الكمية » التي تتمثل في عدد التفعيلات في كل بيت هي التي سبقت التغيرات الكيفية ، أي الموضوع الذي أصبح الشاعر يكتب فيه وطريقته في الكتابة . وقد عزز هذه الدعوى ما جاء على لسان كثيرين من الفئات الرجعية التي راحت تزعم أن حركة الشعر الحر إنما تهدف الى القضاء على الشعر العربي ، وعلى أساليب العربية ، وأن الشعوبيين أو الشيوعيين هم أول من جاؤوا بهذه البدعة[1] .

وإذا جاز لنا أن نخوض في دراسة خصائص هذه الحركة الجديدة ، مع علمنا بأن الحدود الفنية الحاسمة لهذا الاتجاه لم تنضج بعد ، فذلك لأننا نؤمن بحاجة هذه الحركة الجديدة إلى التدعيم عن طريق الدراسة المنصفة الموجهة . ومن ثم فسوف نبيح لأنفسنا أن نتحدث عن بعض خصائص هذا الشعر الحر . وأول ما يستلفت نظر الباحث في شعر هذه الحركة عناية شعرها بالحياة والمجتمع . فلم يعد الجمال في الشعر غاية لذاته ، كما لم يعد مجرد باعث على اللذة أو الاستمتاع . فالشعر يحقق الجمال ، وهذه حقيقة لا تنكر ، ولكن يجب أن نتبه كما يقول سبندر « إلى أن الجمال مجرد وصف لتأثير خاص ، يحدثه الفن الكامل ، ولكنه ليس كل شيء في الشعر . فالقصائد لا تتغذى بالزنابق ، ولكنها تستمد قوتها من الحياة التي قد يرمز لها الغروب في منطقة البحيرات ، كما ترمز لها القمامة الملقاة في شوارع المدينة[2] . وهذا نفسه هو ما يدعو اليه عبد الوهاب البياتي في قصيدته « أحزان البنفسج » .

الملايين التي تكدح ، لا تحلم في موت فراشه ،
وبأحزان البنفسج ،

---

(١) اقرأ مقال بدر شاكر السياب عن « الشعر العراقي الحديث منذ بداية القرن العشرين » في مجلة آكتوبر ١٩٦٢ .

(٢) الشعر والحياة تأليف ستيفن يبندر ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ص ١١٣ ط القاهرة .

أو شِراعٍ يتوهَّجْ،
تحتَ ضوء القمر الأخضر في ليلةِ صيفِ،
أو غرامياتِ مجنونٍ بطيفِ.
الملايينُ التي تكدحُ،
تَعْرى،
تَتمزَّقْ،
الملايينُ التي تصنع للحالم زَوْرَقْ،
الملايينُ التي تصنعُ مِنديلاً لِـمُغْرَم،
الملايينُ التي تَبْكِي،
تُغَنِّي،
تَتأَلَّمْ،
في زَوايا الأرض في مصنعِ صُلْبٍ أو بِمَنْجَمْ،
إنها تمضُغُ قرصَ الشمسِ من مَوتٍ مُحَتَّمْ
إنَّها تَضْحَكُ،
تُغْرَمْ،
لا كما يُغْرَمُ مجنونٌ بطيفِ،
تحتَ ضوء القمر الأخضرِ في ليلةِ صيفِ،
الملايينُ التي تَبْكَي،
تُغَنِّي،
تتألَّم،
تحْتَ شمسِ اللَّيْلِ باللُّقْمَةِ تَحْلُمْ[1].

فهذه صرخة شاعر يرى أن موضوع الشعر يجب أن يتحول من الغناء الذاتي الخالص الى النهوض بحياة طبقة من طبقات الشعب الكادحة يتضور فيها الملايين جوعاً. ومن يدري لعل البياتي أن يكون مشيراً بعنوان قصيدته هذا إلى قول الشابي في قصيدته «تحت الغصون».

(١) أشعار في المنفى لعبد الوهاب البياتي (القصيدة الأولى) دار الديمقراطية الجديدة ١٩٥٨.

فمَنْ كنتِ تُنْشِدينَ؟ فقالَتْ:
للضياء البنفسجيِّ الحزين
للشبابِ السكانِ، للأملِ المعهودِ
لليأسِ للأسى للمنونِ

وكلنا يعلم مقدار ما كان يستغرق وجدان الشابي ورفاق عصره من مشاعر ذاتية ، تتصل بمحن وآلام العصر التي خلفت على شعراء الذاتية المتطرفة طابع القنوط واليأس . وغمرتهم في جو من الأحلام والرؤى الأثيرية . على أن عناية الشعر بالحياة التي كانت سمة من سمات الشعر الجديد تجعل الشاعر أكثر ارتباطاً بالواقع ، ومن هنا تأتي الخاصية الثانية التي تتصل بموضوعات هذا الشعر الجديد ، فقد رأينا جانباً كبيراً منه لا يأنف من الخوض في شؤون الحياة العادية أو اليومية ، أو مشاكل الطبقات الدنيا ، وأصبحت تتسع مفردات القصيدة وأساليبها وصورها لكل زاوية وكل ركن ، واستطاعت أن تدخل إلى جميع أزقة الحياة بأحيائها الفقيرة ، وما فيها من أكوام القمامة ، وأسراب الذباب ، وغير ذلك مما كان يعد من وجهة نظر الشعراء السابقين موضوعات دنيا. ولسنا بحاجة الى القول بأن هذه الأشياء التي تخوض فيها القصيدة الواقعية ليست قبيحة دائماً ، وإلا لكانت الدمن والأثافي التي صورها الشعر القديم قبيحة كذلك .

هذا ولقد أرتبطت القصيدة الواقعية بهذا القطاع المعين من حياتنا لهدفين : أولهما : تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية حتى ولو أدى ذلك الى خدش الجمال أو الأخلال بكمال الأسلوب . وثانيهما تبصيرنا بما في حياة الطبقات الكادحة من تعاسة وما في حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، وإرجاع هذا الى أخطاء في بناء المجتمع ذاته ، وأمثلة هذا كثيرة عند عبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، ومحي الدين فارس ، وصلاح أحمد ابراهيم وغيرهم . ولو أنك قرأت قصيدة « المومس العمياء » لبدر شاكر السياب لرأيت نفسك أمام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعي ، ولكنها لا تخرج عن المعنى الأنساني العام من جهة أخرى ، فهي مشكلة أمرأة اضطرتها أوضاع المجتمع أن تنحرف إلى البغاء ، فلا يسع

الشاعر وهو يصور مأساة هذه المرأة إلا أن يعرى الحقيقة في غير إشفاق ، فهو لا يحاول أن يستخدم الأقنعة التي كان يضعها الرومانطيقيون على مشكلة الدعارة ، بل هو يقتلع عنها كل بريق وطلاء من شأنها أن يكسوا القبيح ثوباً براقاً وخادعاً . وهو هنا يذكرنا بما فعل جورج برنارد شو في « مهنة السيدة ورن » (Mrs Warren.s Profession) ، فهي من هذا النوع الذي لا يشفق من تعرية الحقائق وإبرازها سافرة مهما بلغت حدتها ، ثم هو يرجعها من حيث لا تشعر إلى أخطاء في بناء المجتمع ذاته . وانظر إلى بدر شاكر السياب الذي لا يكتفي بإلقاء المسؤولية على هذه المرأة التعسة وحدها ، وإنما يحمل العراق كله هذه المسؤولية ، عندما يصورها تستأجر المصباح الذي تدفع ثمن زيته من سهد مقلتها الضريرة . في الوقت الذي يفيض فيه العراق بالزيت العميم يقول :

يا ليتك المصباحُ يخفِقُ ضوؤُه القلقُ الحزين
في ليل مِخدَعِكِ الطويل، وليتَ أنَّكِ تحرقين
دَماً يجفَ فتشترين
سواه: كالمصباح والزيتِ الذي تستأجرين
عِشرونَ عَاماً قَد مَضَيْنَ، وشِبْتِ أنتِ ومَا يزالْ
يُذَرْذِرُ الأضْواءَ في مُقَلِ الرِّجَالْ
لو كنتِ تدَّخِرينَ أجْرَهُ سَناه على السنين
أثْريَتْ
ها هوذَا يُضيءُ فأيُّ شَيءٍ تَمْلكين؟؟
ويحَ العراقِ! أكانَ عَدْلاً فيه أنكِ تَدْفعين
سهادَ مقلتِكِ الضريرة
ثَمَناً لِملْءِ يديكِ زَيْتاً من منابعِه الغزيرةِ
كي يثمرَ المصباحُ بالنورِ الذي لا تُبْصِرينْ؟؟[1].

ويقف بدر شاكر السياب من مشكلة حفار القبور ، في قصيدة أخرى

---

(١) أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، ص ١٩٧٠ بيروت ١٩٦٠ .

بهذا العنوان ، نفس الموقف الذي يقفه من قضية المومس العمياء فمأساة حفار القبور هي مأساة رجل ضائع بين الضائعين ، يحس بتمزق في واقعه ويتطلع الى اعلا ، والثورة والحقد كالبركان يتدفقان من نفسه ، ويدق باب الحياة بعنف فيوصد دونه ثم انتهى أمره بأن يواري التراب من كان يؤنس لياليه الرخيصة . والقصيدة عالم ملىء بالفيض النفسي ، الذي ينتثر في صور ومواقف كثيرة تتجمع خيوطها على مأساة من واقع الحياة . ومن هذا اللون أيضاً قصيدة شنق زهران لصلاح عبد الصبور التي تصور فلاحاً مصرياً مكافحاً من قرية دنشواي أحب الحياة وثار على الظلم ، فلم تشأ قوى الاستبداد القاهرة إلا أن تقتل الرجل ، ولكنه يظل برغم موته روحاً تأثره محبة للحياة ، وليست القصيدة تفجعاً على الماضي بقدر ما هي رمز لتمجيد الكفاح : كفاح فلاحٍ بسيط من أبناء الشعب ، ومحاولة لدفع هذا الكفاح في أهل القرية جميعاً !

كانَ زهرانُ غُلاماً
أمُه سمراء! وعلى الصُّدْغِ حَمَامَةْ
وعلى الزَّنْدِ أبو زيدٍ سَلاَمةْ
ممسكاً سيفاً، وتحت الوَشْمِ نَبْشٌ كالكِتَابَةْ
اسمُ قريةِ (دنشواي)

* * *

شَبَّ زهرانُ قوياً.
ونقياً،
يَطَأُ الأرضَ خَفيفاً
وأليفاً،
كان ضَحَّاكاً ولُوعاً بالغِناء،
وسَمَاعِ الشعر في ليلِ الشِّتاء.
ونَمَتْ في قلبِ زهرانَ . . . زُهَيْرَةْ .
ساقُها خَضْراءُ مِنْ ماءِ الحياةْ.

تَاجُها أحْمَرُ كالنار التي تصنعُ قُبْلَهْ.
حينما مرَّ بظَهْر السُّوق يَوْماً،
واشْتَرَى شَالاً مُنَمْنَم،
ومَشَي يختالُ عُجْباً مثلَ تُرْكيٍّ مُعَمَّمْ،
ويُجيلُ الطَّرْفَ ما أحْلَى الشَّبَابْ.
عندَمَا يصنَعُ حُباً
عندما يَجْهَد أن يَصْطَادَ قَلْباً.

***

كانَ يا ما كانَ أن زُفَّتْ لزهرانَ جَميلَةْ
كانَ يا مَا كانَ أن أنْجبَ زهرانُ غُلاماً .. وغُلاماً.
كانَ يا ما كانَ أنْ مَرَّتْ لياليه الطويلَةْ
ونمَتْ في قلبِ زهرانَ شُجَيْرَةْ،
ساقُها سوداء من طينِ الحياةْ
فرعُها أحمرُ كالنارِ التي تحرقُ حَقْلاً،
عندما مَرَّ بظهرِ السوقِ يوماً،
ذاتَ يوم.
مَرَّ زهرانُ بظهر السوق يوماً،
ورأىَ النارَ التيَ تَحرقُ حَقلاً،
ورأى النارَ التي تصْرَعُ طِفْلاً
كان ظهرانُ صديقاً للحياةْ
مَدَّ زهرانُ إلى الأنجُمِ كَفَّاً
ودَعا يَسْأل لُطْفاً،
ربما سَوْرَةُ حِقْدٍ في الدِّمَاء،
ربما استعدَى على النار السماء

***

وُضِعَ النِّطْعُ على السِّكَةِ والغِيلانُ جاءُوا
وأتى السيافُ (مسرورُ) وأعداء الحياة

صنعُوا الموتَ لأحباب الحَياة
وتدلّى رأس زهرانَ الوديعْ
قَرْيتي من يوْمِها لم تأتَدِمْ إلا الدمُوع
قريتي من يَوْمها تأوي إلى الركن الصديعْ
قريتي من يومِهَا تخشى الحَياةْ
كان زهرانُ صديقاً للحياةْ
مات زهران وعيناه حَيَاةْ
فلماذا قريتي تَخْشَى الحَياةْ؟؟

وهكذا ترى من الأمثلة السابقة وغيرهما أن واقعية شعرنا الحر تتصل بأزماتنا ومشاكل حياتنا وشعوبنا. وعلى الرغم من أن الانسان اليوم في العالم كله يعاني أزمة مصير، وعلى الرغم من أن الألتزام هو ابن الماركسية المدلل «كما يقولون»، وأن تأثيره قد انتشر على شعرائنا الشباب في أوائل الحركة، فإن هذا الالتزام لم يحول القصيدة العربية الحديثة الى «مانفستو عقائدي»، كما لم يحول الشاعر الى بوق في يد حزب. ولسنا ننكر، كما قلنا، أننا سنجد في بعض هذا الشعر آثار فلسفات ونزعات ومدارس مستوردة من الغرب أو الشرق، ولكنك ستجد مع كل ذلك أن المضمون الجديد للشعر ينصب على واقعنا دون أن يفقد الشاعر حريته الفردية وغناءه، وأكبر دليل على أن واقعيتنا ليست تطرفاً يسارياً أن مشاكل الشاعر الخاصة: أفراحه وأحزانه لم تمح من الشعر الجديد بل هي أصيلة فيه. خذ مثلاً عبد الوهاب البياني الذي اتهم اكثر من غيره بأن ظلالا يسارية تنتشر على شعره، فستجد آثار الرومانطيقية بارزة في ديوانه الثاني «أباريق مهشمة»، وذلك في حنينه المتصل الى الطفولة وعزوفه عن حياة المدينة.

ثم أنظر في شعر نازك الملائكة فستجد انها حاولت في ديوانيها «شظايا ورماد» «وقرارة الموجة» أن تتخلص من آثار الرومانطيقية الحزينة فلم تستطع، وما زالت تشدهها أي الرومانطيقية منازع ألم دفين، وشعور قلق بأن العالم فراغ وفراغ رهيب. فإذا تركت العراق، وانطلقت الى الأردن، فسترى صوت فدوى طوقان ينساب بنغمات رقيقة عذبة تتماوج بين حيرة كئيبة،

وبين التفتح على دنى الجمال والحب[1] . فإذا خرجت من الأردن الى مصر فستجد هذه الثنائية في محتوى القصيدة ظاهرة عند صلاح عبد الصبور في ديوانه «الناس في بلادي»، «وأقول لكم» وعند عبد المعطى حجازي في ديوانه «مدينة بلا قلب». فإذا انتقلنا الى السودان فستجد شعر الانسانية والقومية يقفان جنباً الى جنب مع الواقعية العربية عند الفيتوري في أغاني أفريقيا، ومحي الدين فارس في «الطين والأظافر» وصلاح أحمد في «أغاني الابنوس» وحسن عباس صبحي في «طائر الليل». وهكذا ترى أن الالتزام بمعناه المستورد لا يتحقق عند شعرائنا . ولم نخضع الواقعية العربية عندهم الخضوع التام للعالم الخارجي الذي يذيب شخصية الفرد إذابة تامة، كما هو الحال في مدرسة الاشتراكية الثورية، ومدرسة الواقعية الاشتراكية بمعناها المنحرف، ومدرسة الأدب الهادف، ومدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي[2] . وإذا كان المضمون الجديد للقصيدة العربية قد تطور على هذه الصورة التي قدمنا فمن الطبيعي أن يتطور المصطلح التقليدي للشعر العربي كذلك، وإذا كان الشكل جزء لا يتجزأ من المضمون، فليس من شك في أن شكل القصيدة القديمة لا يصلح بصورته التقليدية للتجربة الجديدة . فلقد نشأ أصلاً للتغني والأنشاد والخطابة، ومنذ العصر الجاهلي والقصيدة تلقي في المحافل: في سوق عكاظ أو حول الكعبة، أو في قصور الملوك والأمراء، على مسمع من الشعراء والنقاد . ولكن ما كان يصلح للأنشاد والخطابة بالأمس لا يصلح للشعر الذي يقرأ بالعين قبل أن يسمع بالأذن، ومن ثم، حاولت القصيدة أن تنفض عن كتفيها غبار الزمن، فتخلصت في الجيل الماضي من الأغراض المعروفة والأبيات الملتصقة التصاقاً مفتعلاً ينأى بها عن الكيان العضوي الواحد .وها هي ذي اليوم تحاول من أجل النمو الداخلي والخارجي معاً أن تصب تجربتها الجديدة في قالب شعري جديد . ومع اعترافنا واعتراف شعراء الحركة الجديدة أننا لم ننته بعد من معركة المصطلح الجديد، وأننا ما زلنا بحاجة إلى معارك نقدية من أجل البقاء للأصلح، فإن تجربة الشكل الجديد

---

(١) الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، ص ١٧٥ .

(٢) الاشتراكية والأدب .

للشعر الحر تجربة جديرة بعناية الباحثين واهتمامهم . ومخطىء من يظن أن في الشكل الجديد للشعر الحر اعتداء على القديم ، ففي بحور الخليل الستة عشر ذخيرة وافية صالحة لتطوير موسيقانا الشعرية . وإذا كنا قد سمحنا للقدماء والسابقين أن يغيروا في شكل القصيدة فما الذي يحدونا إلى تحريم هذا على جيلنا التأثر المتميز دائما ؟ أليس الشكل الجديد نتيجة صراع طويل لم يتم ؟ أنه مرحلة من مراحل التطور بدأت في الأندلس ثم ظهرت عند جبران في نثره الشعري ، وأمين الريحاني في شعره المنثور ، والمهاجرين في توشيحاتهم ، وعبد الرحمن شكري في شعره المرسل[1] ، ولويس عرض في « بلوتولاند » ومصطفى بدوي في «رسائل من لندن» ولم تبدأ المحاولة في يوم وليلة، بشعراء العراق كما زعمت نازك الملائكة في كتابها « قضايا الشعر المعاصر »[2] . ولعل القارىء يدهش إذا عرف بأنني عثرت على قصيدة من الشعر الحر بمجملة أبو لو عدد ديسمبر ١٩٣٢ .

وبعد ، فليس الشعر الحر شعراً منثوراً كما يظن الكثيرون ممن يعزفون عن قراءته، وإنما هو شعر يلتزم بحور الخليل ، ولكنه يكتفي منها بالبحور المتساوية التفاعيل كالرجز والرمل والكامل وغيرها . وهو مع التزامه لهذه البحور يتحرر من نظام البيت الكامل ، فسطور الشاعر تختلف طولاً وقصراً ، ولا يحدد هذا الطول إلا ما يحتاجه انفعال الشاعر وصدق تعبيره من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات . ولم يكن الشعر الحر ليخطو هذه الخطوة ، لولا ما يراه من التعارض الحاد الماثل اليوم بين تجاربنا وبين الأشكال الموروثة للشعر القديم .

ولا يجوز أن نتورط في أحكام عامة فنجزم بأن الشعر الحر بصورته هذه لا يحقق الإيقاع المنشود لمجرد أنه خرج على نظام البيت القديم؛ فالثابت لدى النقاد أن الإيقاع المنشود لا ينشأ فقط من تتابع الكم الوزني وتكراره على مسافات متساوية ، وإنما ينشأ الايقاع من حركة الأصوات الداخلية ، يختلف

---

(١) الرومانطيقية ومعالمها في الشعر الحديث ١٧٧ .
(٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ط ، بيروت

باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة . وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن أضف إلى هذا ، أن الايقاع لا يتوقف على قانون التوقع وحده ، وإنما على قانون المفاجأة ، أوخيبة الظن ، يقول رتشاردز :

« والنسيج الذي يتألف من التوقيعات والاشباعات ، أوخيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ، ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الايقاع المسرف في البساطة شيئاً مما تمجه النفس »[1] .

وهذا الانقطاع المفاجىء في تيار الوزن هو ما يلجأ اليه الشعر الحر ، وهو لم يأت عبثاً ، فإن الاطراد في الايقاع في حالة تخدر رتيب ، فإذا انقطع هذا الاطراد فجأة أيقظك وأشعرك أن انفعالاً جديداً يجتاح المؤلف ، وينتقل به الى حركة نفسية جديدة . وهذا التنقل في النغم هو الذي يبعث في القارىء حالة توفز دائمة[2] .

ولما كان الشعر الحر لا يستطيع أن يعتمد على نظام البيت الشعري القديم ، لأن مضمونه الجديد يعتمد على الصورة المركبة ، التي تشترك فيها الأقصوصة ، والحوار ، والأسطورة ، والاقتباس وتجسيد المواقف ، والانتقالات النفسية المفاجئة ، فإن القافية القديمة سوف تنهض هي الأخرى عائقاً كبيراً في طريق هذا الفيض الشعوري المتعدد الجوانب ، « فهي ، برغم سحرهاوإثارتها نهاية ، يقف عندها الشاعر لاهثاً، إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع انفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره الى بدء الشوط من جديد[3] » .

أما صورة الشعر الجديد ولغته فهما في الحقيقة جديران ببحث نُفصل، إلا أننا يمكننا الإشارة بإيجاز إلى الفرق بينهما وبين الصورة واللغة في الشعر

---

(١) مبادىء النقد الأدبي تأليف إ . أ . ريتشارد دز ترجمة مصطفى بدوي .

(٢) راجع مقال الحساني عبد الله عن موسيقى الشعر الحر جريدة اساء المصرية عدد ١٣/١١/١٩٦١ .

(٣) الشعر قنديل أخضر لنزار قباني ، ص ٢٦ وما بعدها .

الرومانطيقي ، فالصورة في الشعر الجديد تعتمد على عقلية مختلفة ، عقلية إنسان العصر الحديث الذي كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح على ذهنيته . والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية في أن يخوض عوالم متباينة بعضها من داخل نفسه ، والآخر من خارجها فهي لذلك تجربة تجوب الآفاق وهي متدفقة عارمة تحطم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب . ومن ثم جاء للشعر الحر تعقيده وتركيبه . فالصورة فيه مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر قد لا تبدو منطقية لأول قراءة ولكنك لا تلبث بعد أن تأمل أن تتحسس الخيط الذي يربط بين هذه الذخيرة من الصورة الأيحائية المركبة . فالشاعر ينتقل بك من الأسطورة الى القصة ، الى الحوار ، الى التكرار ، الى الشخصيات التاريخية ، الى الكشف عن رؤى باطنية في أعماق الشاعر ويتوقف نجاح الشاعر وفشله على مدى قدرته على الإيحاء بكل هذه العناصر ، وإبراز المغزى العام الذي يهدف إلى تحقيقه . والتوصيل أو نقل التجربة في مثل هذه الصور ليس بالأمر الهين ، بل هو متعذر أحياناً ، وبخاصة في شعر المقلدين للشعر الجديد ، أو في شعر التجارب الضحلة المفككة . ويكفي أن ترجع الى تجربة ت . س اليوت في قصيدته « الارض الخراب » التي كانت مصدر ايحاء لكثير من تجارب شعرائنا الشباب ، فسترى أنها تتألف من ٤٠٣ من الأبيات ، وأنها تنقسم إلى فصول ، وأن الشاعر يقتبس فيها من خمسة وثلاثين كاتباً وشاعراً . ومن ثم تتضح لك صعوبة إدراك الصورة الجديدة ، ولكنك تستطيع بعد متابعة أجزائها وقراءة ما يعنيك على تفسير الغامض فيها أن تدرك الصورة النهائية التي تجمعت من عناصر عديدة : الإيقاع واللغة والأسطورة والحوار والتكرار والمواقف الدرامية والشخوص المقتبسة من الماضي .

وهذه التجربة قد وجدت تأثيرها الواضح في شعر بدر شاكر السياب بصفة خاصة فعنده القصائد المماثلة (للأرض الخراب) عنده (المومس العمياء) ، وتقع في ثلاثين صحيفة من ديوانه أنشودة المطر ، ، أي حوالي خمسمائة بيت ، وعنده ذكرى فوكاي وحفار القبور وتبلغ كل منهما ما يقرب من ثلاثمائة بيت أو سطر شعري على الأصح ، جمعت بين نظام البيت الكامل

ونظام التفعيلة ، وستجد عند تحليلك لهذه القصائد عناصر الصورة التي حدثناك عن أجزائها .

أما اللغة فليست دائمًا مسفه في الشعر الحر ، إنها فاترة واهية عند المقلدين الذين أساؤا لهذه الحركة إساءات بالغة ، وظنوا ان الشعر الحر شعر متحلل من كل قيد عروضي أوفني أولغوي . ولكن اللغة ليست كذلك عند رواد الحركة ، فهي قادرة في يد الشاعر الموهوب على بث الحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا والتي لا تنبش عنها القبور في معاجم اللغة .

وبعد ، فلسنا بما قدمنا قادرين على أن نزعم أننا وصلنا في شعرنا الحر إلى تمام التجربة الشعرية أونضجها ، فهذا ما لا يستطيع أحد أن يزعمه ولكننا فخورون مع ذلك بقيمة التجربة في حد ذاتها ، حريصون بل معتزون بأننا ما زلنا نصارع من أجل النهوض بشعرنا العربي المعاصر إلى المستوى العالمي . ولن نصل الى هذا المستوى بالغض من قيمة التجربة ، ولا بالتحمس الأرعن لها . ولكننا ننهض بها بالمثابرة والجد والدراسة والتوجيه فلا يجوز للنقد الأدبي أن يظل صامتاً يتفرج في سلبية وانكماش . وواجب النقد المعاصر هو النهوض بعبء الدراسة المجدية البناءة التي تدفعنا إلى رفع مستوانا الأدبي والفكري ومسايرة حاجات الوجود الإنساني وشروطه .

مراجع البحث

(١) طبقات فحول الشعراء - محمد بن سلام الجمجى - تحقيق محمود شاكر - ط . دار المعارف القاهرة .
(٢) تاريخ النقد العربي حتي القرن الرابع الهجري - طه ابراهيم - القاهرة .
(٣) النقد المنهجي عند العرب - دكتور محمد مندور - القاهرة .
(٤) دراسات في الشعر والمسرح - دكتور محمد مصطفى بدوي - دار المعرفة القاهرة .
(٥) حديث الأربعاء - دكتور طه حسين - دار المعارف القاهرة .
(٦) فن الشعر - لاحسان عباس - بيروت .
(٧) مقدمة ديوان المازني - ابراهيم عبد القادر المازني - القاهرة .
(٨) الرومانطقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث - يوسف بلاطة - بيروت .
(٩) دلائل الاعجاز - عبد القاهر الجرجاني - مطبعة المنار - القاهرة .
(١٠) الغربال - لميخائيل نعيمة .
(١١) الشعر العراقي الحديث منذ بداية القرن العشرين - مجلة أضواء اكتوبر سنة ١٩٦٢ .
(١٢) الشعر والحياة - ستيفن سبندر - ترجمة د . مصطفى بدوي - القاهرة .
(١٣) أشعار في المنفى - عبد الوهاب البياتي - دار الديموقراطية الجديدة ١٩٥٨
(١٤) أنشودة المطر - لبدر شاكر السياب - بيروت ١٩٦٠ .
(١٥) قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة - بيروت .
(١٦) الاشتراكية والادب - د لويس عوض - بيروت .
(١٨) موسيقى الشعر الحر - الحساني عبد الله - جريدة المساء المصرية عدد ١٩٦١/١١/١٣ .
(١٩) الشعر قنديل اخضر - نزار قباني - بيروت .
(٢٠) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث - د . احسان عباس - بيروت
(٢١) الشعر المصري بعد شوقي - د . محمد مندور - معهد الدراسات العربية - القاهرة .



الحركة الأدبية في الاسكندرية
في مرحلة تحول القيم

إن البحث عن قسمات مميزة لما يمكن أن يسمى «بالأدب السكندرى» مستقلاً عن التيار العام للأدب العربي ، ومنفرداً بخصائص أوسمات خاصة ، تطبعه بالطابع المحلي ، وتجعله منتمياً لبيئة «سكندرية» بالمعنى الدقيق للكلمة أمر يصعب العثور عليه لأسباب أهمها :

أولاً : إنه على الرغم مما للإسكندرية من شخصية تاريخية متميزة ومستمدة من موقعها الجغرافي الذي جعلها عبر التاريخ حلقة اتصال بين الشرق والغرب ، والذي أتاح لها أن تكون مستقراً للعرب القادمين إليها من شمال افريقية ، ولبعض شعوب البحر الأبيض المتوسط النازحين إليها في عصرنا الحديث من اليونان والطليان والفرنسيين ، والذين كان لاستقرارهم في الإسكندرية، وامتزاجهم بأهلها تأثير خاص في بيئتها ثقافياً واجتماعياً .

وعلى الرغم مما كان لهذه المدينة العريقة من دور خطير في التاريخ القديم حين كانت ملتقى حضارتين من أرقى الحضارات في العالم : الحضارة المصرية القديمة ، والحضارة اليونانية . نقول على الرغم من ذلك فإنه من العسير أن نعثر على الإسكندرية الحديثة معزولة عن الحركة الأدبية العامة التي تنتمي بجذورها المتينة إلى التراث العربي القديم من ناحية ، والتي تنبعث من قلب الحياة العربية الحديثة من ناحية أخرى ، تلك الحياة التي فرضت صيرورتها واستمرارها على الرقعة الكاملة للأمة ؛ قائمة على صعيد واحد من الحياة ، وهو أشبه اليوم بالصعيد البركاني الذي تتعدد التفجرات في ثناياه ،

ومع ذلك فلا تلبث هذه التفجرات إلا قليلاً حتى تشمل الأرض العربية كلها ، فلا يكاد مكان منها يهدأ أو يستقر إلا ريثما ينقضي الفاصل بين كل تفجر وآخر .

ثانياً : إن البيئة المكانية لم يكن لها في أي مرحلة من مراحل تاريخنا الأدبي هذا التأثير الذي يجعل من أدب مكان ما طابعاً مستقلاً فريداً أو مصبوغاً بالصبغة المحلية الخالصة .

فالأدب العربي على مدى عصوره المختلفة ، ومع اتساع رقعة الأمة وتباعد أطرافها، لم يكن في مجموعه غير أدب واحد يعبر عن حضارة واحدة . والمتعمق في هذا الأدب يلاحظ أنه كلما اكتمل أدب أي شعب من شعوب هذه الأمة، صار جزءاً لا يتجزأ من الأدب العام الذي هو في جملته تعبير عن عبقرية واحدة ، أو قل هو وميض عقل واحد ، فما كنت تلمحه على ضفاف دجلة والفرات ، هو ما كنت تراه على ضفاف النيل أو الشواطىء العربية للبحر الابيض المتوسط .

ولعل هذه أن تكون ظاهرة عامة في آداب الأمم الأخرى ، فقد نادى «برونتير» الناقد الفرنسي منذ عهد قريب بنظرية مؤداها أنه لا وجود للآداب الأوروبية منفصلة ، فالأدب الأوروبي مع اختلاف شعوبه وحدة لا يتجزأ، وهو عند برونتيير تعبير عن أفضل ما استطاع الإنسان الأوروبي أن يفكر فيه أو يحلم به أو يعبر عنه .

ثالثاً : في بعض المراحل التي مرت بالعالم العربي والتي أتيحت له فيها فرصة الاتصال والامتزاج بشعوب وثقافات أوحضارات أمم أخرى لم تكن الأمة العربية تنقل ما تتلقاه من هذه الشعوب كما هو ، بل كانت تتمثله وتهضمه وتأخذ منه ما يتلاءم وجوهر حضارتها ، وما تسمح به لا تلبث أن تحيله إلى طبيعتها .

فعلى الرغم من أن الحضارة العربية لم تبق منعزلة عن غيرها ، وإنها لم تنفصل عن العالم بل كثيراً ما تفاعلت حضارتها مع حضارات أخرى

كاليونانية والرومانية فإنها ظلت محتفظة برغم التفاعل بذاتيتها المتمثلة في ذاتية شعوبها ، والمستمدة من تراثها وحضارتها .

رابعاً : إنه باستثناء بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصلية عند نفر من ادبائنا المعاصرين لا يزالون يحتلون مكانهم في الرقعة الفسيحة من عالمنا العربي لم يبق فيما نسميه بالأدب الحديث أو المعاصر ما يسمى بالظاهرة ، أو التيار أو النزعة أو ما أشبه ذلك من تسميات تنصرف إلى الدلالة على الانقسام والتعدد والتقابل ، بل أصبح الأمر أقرب إلى التوحيد من حيث الطابع العام الغالب للشعر العربي المعاصر ، وهو طابع هذا الشعر الذي استقر الاصطلاح عربياً وعالمياً على تسميته بالشعر الحديث ، ونقصد بالحداثة هنا حداثة الكيان الشعري كله شكلاً ومضموناً .

من أجل هذه الأسباب وغيرها يصبح «الأدب السكندري» ذو الطابع المميز بشكله ومضمونه ، والمختلف بقسماته عن الطابع العام لأدبنا العربي والمستقل عنه شيئاً لا وجود له .

أما الشيء الذي له وجود حقيقي ، والذي هو جدير باهتمام الباحثين ودراستهم هو هذا الدور الإيجابي الرائد الذي قام به أدباء الإسكندرية في تطور الأدب المعاصر ، وتلك الإضافة الحقيقية في مجال التعبير عن أكثر التجارب الأدبية نضجاً ، والتي أثبتت ، بما لا يدع مجالاً للشك ، بأن الإسكندرية كانت وما تزال إلى يومنا هذا على أهبة دائمة وحضور مستمر للتفاعل مع أية حركة تطورية حضارية .

وحقيق بنا ان نعترف بأن الاسكندرية قد اتيح لها من المواهب الرائدة والخالقة ما يمكّن لها أن تنتصر في المعركة التي اضطر الأدب الحديث إلى معاناتها منذ ظهرت أولى طلائع التطور في حياتنا الأدبية وعلى مدى نصف قرن أو أكثر .

وإذا كان هدفنا في بحث كهذا أن نقيس مدى الشوط الذي قطعته حركة الأدب في الإسكندرية ، وعلى مدى نصف قرن أو أكثر قليلاً ، فلن يتحقق لنا ذلك إذا نحن لجأنا إلى العرض (الكتالوجي) الذي يحاول الشمول فلا يحقق إلا السطحية ، ومن ثم فسوف نحاول ما استطعنا تجنب إحصاء

الأسماء وسرد التاريخ وتتبع الأحداث والرجال ، وإلا وقعنا فيما نخشاه من العرض المبتسر .

لذلك سوف نلزم أنفسنا من الآن بزاوية محددة صارمة التحديد فتقتصر على ما يعنينا على إبراز ملامح الحركة الأدبية في الاسكندرية من خلال مرحلة بارزة في تاريخ أدبنا الحديث وهي مرحلة الانتقال .

وسوف تكون وقفتنا مع الشعر أكثر من وقفتنا مع غيره من فنون الأدب الأخرى، لا لشيء إلا لأن التجارب الشعرية في المرحلتين معا كانت أكثر نضجاً وانتشاراً من التجارب الأدبية الاخرى بل ربما أكثر سعة وعمقاً .

مرحلة الانتقال :

ونعني بها تلك المرحلة التي أعقبت حركة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي ، والتي قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصمت عندما نضب الشعر العربي بعد عصور العباسين ، وذلك بطغيان الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميتة .

فكان الشعر في عصر الجمود هذا ، كما يصوره العقاد ، كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب والبيان البديع ، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارزون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده[1] .

فكان لا بد وحالة الشعر هذه ان تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التي تزعمها البارودي ، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر ، وأن تبعث الى الحياة في أروع النماذج في تراثنا الأدبي فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها في الناس .

---

(١) الشعر المصري بعد شوقي صـ٥ .

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر، كان قد انقذ الأسلوب الشعري مما كان قد تردى فيه، فاصبح لدينا مستوى من التعبير الادبي والشعري يكاد يضاهي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية، فكان فيها رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم، كما وعتها آذان شعراء حركة البيت أو مرحلة الإحياء هذه من أمثال البارودي وحافظ وشوقي.

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التقاط الرنين الموسيقي، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة، والحافظة المستجيبة والمتعاطفة للنماذج الشعرية القديمة، فهي لم تكن في جملتها إلا نوعاً من التعاطف مع التراث العربي القديم، حقق نوعاً من المحاكاة السمعية لرنين الشعراء القديم التي ربما صدرت عن طبع وسليقة ومع ذلك ظلت المكبلة بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة والمحافظة على النسق الذي يحتذيه في أمانة، كما يحتذي الخطاط ذو اليد الصناع «الذي لا يخط الخط ابتداء» بل يجري على مثال سابق بل يجري على مثال سابق أمامه فيتخذ به بقلم بين أصابعه، وهذا ما كان يجعله البارودي هدفاً له إذ يقول في صراحة:

تَكَلَّمْتُ كالماضينَ قَبْلي بما جَرَتْ ... بـهِ عـادةُ الإنسـانِ أن يَتَكَلَّمـا
فَلَا يَعْتَمِدْني في الإسَـاءةِ غافـلٌ ... فَـلَا بـدَّ لابنِ الأيكِ أنْ يَتَـرَنَّمـا

كان احتذاء الماضين في عهد البارودي يعتبر إضافة حقيقية، بل انتصاراً يبتهج له الشاعر وقدرة لا يبلغها إلا الشعراء الحقيقيون، هذا إذا قسنا مايقوله بما كان يتردد في عصره من ركاكة وفسولة، من أجل هذا رأينا شموخ البارودي وزهوه ونشوته حين يجد نفسه استطاع أن يتكلم كالماضين قبله.

على أن مرحلة الإحياء هذه لم يكن من الممكن أن تستمر طويلاً فقد بدأت تظهر على أثرها حركات انتفاض وتحرر، ووثبات انعتاق من طغيان الجمود ورتابة السير مع تطور الزمن على لون واحد من التعبير، وقد ساعد على تيقظ الوعي عدد الكتّاب والشعراء، ما كان من نقل الثقافة العربية، واتساع حركة الترجمة، وزيادة عدد المبعوثين والدارسين والخارج، فانفسح المجال أمام صفوة من المفكرين والأدباء، لكي يتزعموا حركة تحرير تهدف إلى

جعل اللغة العربية والشعر الحديث قادراً على التفاعل مع حركة التطور الحضارية وعلى التعبير عن مطامع الحياة العربية الجديدة، ورأينا الكتاب والمصلحين ورجال الدين والساسة والأدباء يتجهون في مصر نحو حركة تحرير المرأة، وحاول الإمام محمد عبده أن يفسر الدين على أساس يساير به الحياة، وقامت جماعة من المثقفين تدعو إلى إنشاء الجامعة المصرية. ودعا مصطفى كامل ولطفي السيد وغيرهما إلى الحركة الوطنية والكفاح السياسي. وحمل العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري من جانب، وخليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب فكانوا أول دعاة للتجديد في شعرنا المعاصر.

مظاهر التطور الثقافي والأدبي :

وقد شهدت الإسكندرية في مرحلة الانتقال هذه يقظة فكرية ، ووعياً ثقافياً يكاد ينافس ، إن لم يفق ، ما كان يضطرم في قلب العواصم العربية الأخرى من إحساس بالرفض، وإصرار على ضرورة التغيير وبعث حياة أدبية جديدة ، ولقد ساعد الإسكندرية على ذلك عدة عوامل جعلت من المدينة مركز إشعاع ومنطلقاً للتحرير .

الصحافة :

من هذه العوامل نشأة الصحافة التي كان لها أبعد الأثر في تنشيط الهمم نحو حركة بعث جديدة . ولعل الذي ساعد على ازدهار الصحافة وإعطائها هذه القدرة التي تجعل منها وسيلة لتغذية العقل وتربية الرأي وإثارة الفكر ، والدافع إلى التطور والنهوض والسمو على النفس أن الذين كانوا ينهضون بعبء توجيهها جماعة من المثقفين ثقافة عربية وأوربية في وقت معاً ، فقد نزح إلى الاسكندرية منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن وفود من السوريين واللبنانيين الذين كانوا قد تزودوا بقدر من الثقافة الأوربية عن طريق الإرساليات التي كانت ترسلهم لهم انجلترا وفرنسا ، جاءوا إلى الاسكندرية هرباً من بعض الضغوط السياسية والاجتماعية .

ومن أبرز أعلام الصحافة في الاسكندرية سليم تقلا (١٨٤٩ - ١٨٩٢) وشقيقه بشارة تقلا (١٨٥٢ - ١٩٠١) اللذان وفدا إلى الاسكندرية في عام ١٨٧٥ وأسسا بها صحيفة الأهرام ، وظلت الأهرام تصدر في الاسكندرية حتى

تقلت إلى القاهرة عام ۱۸۹۹ . وكانت تصدر إسبوعية حتى حولها بشارة تقلا الى يومية منذ ٣ يناير ١٨٨١ .

على أن الجدير بالذكر أن الرجلين كانا من المشتغلين بالتعليم قبل اشتغالها بالصحافة ، وأنهما كانا يجمعان بين الثقافتين الأوربية والعربية ، فقد تعلم سليم تقلا اللغة العربية على الشيخ نصيف اليازجي ، واشتغل فترة بتدريس اللغة العربية ، وكان اديباً وناظمًا للشعر .

ومن طلائع الادباء الثوار الذين حملوا لواء الدعوة الى النهضة فكرية وثقافية بالاسكندرية، واتخذ من الصحافة منبراً لدعوته عبد الله النديم، الذي اصدر مجلة التنكيت والتبكيت عام ۱۸۸۱ ثم اصدر بعدها صحيفة الطائف في يوليو من نفس السنة ؛ وكلنا يعلم مكانة عبد الله النديم ، والدور الريادي والثوري الذي كان يقوم به من أجل إيقاظ الرأي وتحرير الفكر .

ومن رواد الصحافة الذين تركوا أثراً عميقاً في حركة التطور الفكري والثقافي بالاسكندرية أخوان آخران هما نجيب الحداد (۱۸۱۷ - ۱۸۹۹) وأمين الحداد (١٨٦٨ - ١٩١٢) . والمتعمق في حياة هذين الرجلين وفي نشاطهما الفكري والأدبي يدرك أنهما من المجاهدين بالكلمة، وخصوصاً نجيب الحداد الذي عاصر وهو بالاسكندرية الثورة العرابية ، ثم احتلال الانجليز لمصر وضرب الأسطول الانجليزي للإسكندرية في يوليو ۱۸۸۲ .

فكانت لهذه الأحداث الواقعية أثرها العميق في نفسه ، ألهبت مشاعره ، وجعلته أحد الذين سخروا اقلامهم في غير هوادة لمحاربة الاستعمار ، والتنديد به واستنهاض همم الشعب العربي للتضامن والاتحاد وتحريره من التخلف والاستكانة والجمود ، وبناء الحياة بناء يقوم على حضارة صناعية وزراعية ، وعلى نشر التعليم ومحاربة الجهل .

ولم يكن عمل «نجيب الحداد» الصحفي سواء في جريدة الأهرام أو في جريدة لسان العرب الذي أصدرها عقب استقالته من الأهرام إلا نفساً حاراً ، ودعوة جادة إلى الاصلاح ، وذلك من خلال ما ظهر له من مقالات وقصائد وتمثيليات . فقد كان إلى جانب عمله الصحفي أحد الذين أسهموا بنصيب كبير في الحركة المسرحية في عصره ، فقد ظهر له

من المسرحيات ما بين مؤلف ومترجم نحو ثلاثين رواية ، عدا ما كان ينظمه من مسرحيات غنائية ، وما كان يقدمه للحركة القصصية بتأليف القصص وترجمتها .

وعلى الرغم من قصر حياة نجيب الحداد فقد كانت أعماله غزيرة المادة ، ومتعددة الجوانب ، وقد جمع بعضها في كتاب بعد وفاته صدر في عام ١٩٠٣ بعنوان : « منتخبات الشيخ نجيب الحداد » ثم أعيد طبعه عام ١٩٠٦ . وقد قرأ المنفلوطي هذا الكتاب وأعجب به ووصف كاتبه بقوله : « كان من أحسن كتاب هذا العصر وشاعراً من أرق شعرائه ، ومترجماً من اقدر المترجمين على الترجمة السلسة الفصيحة »[١] .

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن الدور الريادي الذي قامت به الصحافة في مدينة الاسكندرية أن نشير إلى علم من أعلامها هو « رشيد شميل » (١٨٥٣ - ١٩٢٨) الذي أسس أطول الجرائد عمراً بالاسكندرية وهي جريدة البصير اليومية التي انشئت عام ١٨٩٧ ، واستمرت تصدر بالاسكندرية نحو خمسة وستين عاماً ، وقد أتاحت لها هذه الحياة ، أن تضم بين صفحاتها معظم ما كان يسطره شعراء الاسكندرية وكتابها من إنتاج أدبي ؛ وأن تكون مصدراً من اهم المصادر في تاريخ الحياة الأدبية والفكرية لأدباء الإسكندرية في عصرنا الحديث .

ويطول بنا الحديث لو أننا أخذنا نستقصي تاريخ الصحافة وأعلامها في تلك الفترة ويكفي أن نشير إلى أن ماظهر في الفترة ما بين عامي ١٨٧٣ ، ١٩٢٩ كان نحواً من مائة وثلاثين صحيفة .

وعلى الرغم من قلة ما ذكرناه عن الصحافة فإن المتتبع لتاريخها في تلك الفترة يستطيع أن يدرك دور الاسكندرية الرائدة ، وأثر هذا الدور في مرحلة طرحت العديد من التساؤلات والقضايا التي فرضتها التغيرات السريعة التي كانت تنتاب وجه الحياة العربية في لحظة من لحظات التطور في حياتنا المعاصرة .

---

(١) اعلام الاسكندرية صـ ٤٧٢ .

ولعل أهم النتائج التي حققتها هذه الثورة الصحفية أن الذين كانوا يتولون الكتابة في ذلك الوقت ، وهم صفوة من طلائع المثقفين الجادين ، لم يكونوا يتخذون الصحافة تجارة لكسب المال ، وإزجاء فراغ القارىء ، وإثارة مشاعره السطحية العابثة ، ومنحه الراحة التي تعمل على أن يتلقى ما يتلقاه لكي يتثاءب فكره آخر الأمر ثم ينام ، كما يحدث عادة لقارىء الصحيفة في أيامنا هذه . بل كانت للصحافة رسالة أخرى، كانت تستهدف المناخ الصالح الذي يجعل القارىء مشاركاً للكاتب ومفكراً معه، فكانت بذلك أداة من أدوات تحقيق الذاتية الواعية ووسيلة لإيقاظ التفكير وتدعيم الرأي المستقل، والعمل على نموه ونضجه.

وثاني هذه النتائج تكوين رأي عام مصري . فقد أوجدت صحافة الاسكندرية التربة الصالحة لظهور هذا الرأي الموحد ، الذي يسعى إلى تحقيق عقلية تؤمن بالأمة الموحدة في جنسها ، وعقائدها وتقاليدها وأهدافها . ويكفينا في هذا المجال أن نذكر جهاد صحيفتين هامتين لأحد أعلام الصحافة في الاسكندرية وأحد الذين قادوا ثورتها ، وهو عبد الله النديم في صحيفتيه المشهورتين « التنكيت والتبكيت » ثم «الطائف» ، يقول جورجي زيدان في مقاله عن تاريخ النهضة الصحافية .

فلما تولى الخديوي توفيق اندفعت الصحف في الحرية ، وحدثت ثورة أفكار وطنية ، وظهرت جرائد ثورية منها « التنكيت والتبكيت » «والطائف» والمفيد (اكتوبر ١٨٨١ لمحررها حسن الشمسي) خافتها الحكومة فعمدت إلى تقييد الصحيفة فسنت قانون المطبوعات سنة ١٨٨١ فلم يجدها ذلك نفعاً لأن الثورة كانت قد أخذت مجراها، فأفضت إلى الحوادث العرابية المشهورة. ويقول الأستاذ أحمد أمين عن عبد الله النديم:

« كان عبد الله النديم لسان الأمة في عهده بخطبه ، وقلمه ، وصحفه ، ينشر آراءه ومشاعره في أكبر عدد ممكن من الأمة، وبذلك كله يساعد على نمو رأي عام مصري يؤمن بالحكم الثوري ، ويتطلع إلى الإصلاح في الأمور الاقتصادية والاجتماعية والسياسية » .

وثالث هذه النتائج الهامة التي حققتها النهضة الصحفية بالاسكندرية تكوين قطاع عريض من المستنيرين أفسحت لهم الصحافة المجال للتعبير بأقلامهم وتجاربهم ، فظهر بالاسكندرية لفيف من الكتاب والشعراء كان لهم كما سيتضح من هذا البحث الدور الطليعي في التقاظ الأبعاد الجوهرية للحظة من لحظات التطور في تاريخنا الحديث ، وفي قيادة حركة تحرير الأدب واللغة من سيطرة القوالب التعبيرية التقليدية التي استنفد الاستعمال المتكرر الرتيب المتمادى في الرتابة والتكرار ، عدة قرون ، كل ما كانت تحتويه من طاقات الحياة ، وامتص منها كل ما حمله عبر الحياة التاريخية الطويلة لاستعمالها من نبضات انسانية ودلالات إيحائية.

الترجمة الأدبية:

على أن الصحافة لم تكن العامل الوحيد من عوامل التفجر الثقافي والفكري بالمدينة ، فقد نشطت إلى جوارها حركة الترجمة الأدبية نشاطاً ملحوظاً ، له أثره في توجيه شباب ذلك الجيل إلى منبع آخر من منابع الثقافة ، أخذ يتدفق جنباً الى جنب مع حركة البعث القديم .

ففي الوقت الذي بدأت فيه مصر تحيي تراث مكة والمدينة ودمشق وبغداد ، كانت حركة الترجمة التي نهض بها رفاعة الطهطاوي وتلاميذه في مدرسة الألسن تستمر في إطلالتها على العالم العربي ، محاولة نقل التراث الأوروبي في الشعر والمسرح والسياسة والاجتماع وشتى ألوان المعرفة الإنسانية ، هادفة إلى ايجاد منبع لثقافة جديدة دائمة التدفق ومواكبة لحركة إحياء التراث القديم .

ولقد كان للإسكندرية نشاط ظاهر في حركة الترجمة هذه ، فقد انتشر بين أدبائها معرفة اللغات الأجنبية عن طريق الإيفاد في بعثات إلى الخارج ، أوعن طريق الإرساليات التبشيرية التي كانت ترسلها أوروبا إلى سوريا ولبنان ، والتي تعلم على يديها كثير من اللبنانيين والسوريين اللغات الأجنبية ، ثم وفدوا على الإسكندرية واستقروا فيها فكان من هؤلاء من أسهم بنصيب موفور في ترجمة الكثير من الروايات عن اللغتين الانجليزية والفرنسية ، ويكفي أن نعلم أن مطابع الإسكندرية قد أخرجت ما بين نهاية القرن التاسع عشر

وأوائل القرن العشرين ما يقرب من تسعين رواية معظمها مترجم عن الفرنسية .

المسرح :

وإذا كانت الترجمة قد أعانت على إتاحة الفرصة أمامَ أدباء الإسكندرية للاتصال بالتراث الأوروبي ، وفتح نوافذهم على العالم الحي فيه ، فقد ساعدت من جانب آخر على أن يكون لهذه المدينة فضل السبق في ظهور رافد جديد من روافد الثقافة وهو المسرح ، الذي رأى النور أول ما رآه على أرض الاسكندرية ، فاستقبلته المدينة وفرحت به ، وهيأت له من صدرها وقلبها مكاناً دافئاً ، ثم غذته ورعته وتركته يتوالد ويتكاثر ، حتى صار كالنبات الذي أخذ ينتشر في داخل مصر كلها شجرة . . . شجرة .

كانت أول فرقة مسرحية وصلت إلى مصر هي فرقة سليم نقاش ابن مارون نقاش في وقت كان الناس ينظرون فيه إلى الممثل نظرتهم إلى المهرج ، ولكن مجتمع الإسكندرية الذي كان أكثر تحررا من مجتمع القاهرة ، جعل سليم نقاش يختار الاسكندرية مكانا لفرقته فنزلت بها في ديسمبر عام ١٨٧٦ ، وكانت تتكون من إثني عشر ممثلا ، وأربع ممثلات ، وبدأت في عرض أعمالها على مسرح « زيزينيا » بشارع شريف، واختارت في بداية نشاطها روايات مترجمة عن الفرنسيين فقدمت هوراس، ومتريدات ثم رواية عايدة .

ثم تولى يوسف خياط الاشراف على الفرقة بعد سليم نقاس ، واستمرت تعمل على مسرح زيزينيا ، ولاقت بعض النجاح بما تقدمت به من أعمال جديدة .

وأما أحمد أبو خليل القباني الذي قدم إلى الاسكندرية من سورية في عام ١٨٨٤ فقد كان له دور مختلف عن دور زميليه السابقين ، إذ يرجع اليه الفضل في تمهيد الطريق أمام المسرح الغنائي ، وإفساح المجال أمام عباقرة هذا الفن الذين خرجوا من الإسكندرية ثم مدوا سلطانهم بعد ذلك على مصر كلها.

وليس في نيتنا أن نتلبث طويلا عند نشأة المسرح العربي ، وما مر به من

أحداث ، أو ما قطعه من أشواط من أجل تدعيم أركانه ، وتثبيت ذاته ، فهذا مجاله بحث آخر . ومع ذلك فقد كان من الضروري أن نشير هنا إلى أن نشأة المسرح العربي في الإسكندرية ، وخروجه منها إلى القاهرة قد كان حدثا له دلالته . . . كما كان له تأثيره الخاص في جمهور الإسكندرية ومجتمعها من ناحية ، وفيما تلا ذلك من نهضة ثقافية وفنية من ناحية أخرى .

فنحن نعلم ما كان يلقاه المسرح في تلك الفترة من صعوبات ، وما كان يواجه به من سخرية واستخفاف بل وازدراء أحيانا ، وإذا كان من العسير جداً على المجتمع العربي في وقت كهذا يقبل البدع أو يهضم المبدعين أو يستسيغ الخروج على المألوف من آداب الأوائل شعراً كان أو نثرا ، أن يرتاح لمشهد رجل يقف على خشبة المسرح ليلعب دورا أو يتقمص شخصية ، فما بالك لو رأى المرأة تخرج على تقاليدها فتشارك الرجل في تلك المهزلة ؟؟

ومع ذلك فقد قبله جمهور الاسكندرية وأقبل عليه وشجعه ، ولقيت بعض أعماله نجاحا ، ولم تكن هذه هي الفائدة الوحيدة التي جناها المسرح ، فثمة فوائد أخرى كانت أكثر أهمية ، نذكر منها ذلك النشاط الملحوظ لدى كتاب تلك المرحلة وأدبائها الذين أخذوا يؤلفون ويترجمون للمسرح ، ولعلنا نذكر جهور نجيب الحداد في هذا المجال تأليفا وترجمة ، وما أسهم به أديب إسحاق الكاتب الصحفي الثائر (١٨٥٦ - ١٠٨٤) فقد راح يؤلف ويترجم لفرقة سليم نقاش ومما ترجمه مسرحية أندروماك لراسين وشرلمان المترجمة ثم غرائب الاتفاق المؤلفة ، كما ترجم عن الفرنسية رواية أسماها « الباريسية الحسناء » . ومن هؤلاء طانيوس عبده ١٨٦٩ - ١٩٢٦ الكاتب الصحفي الساخر الذي أسهم بجهوده وكتاباته في المجالين الصحفي والأدبي ، وترجم للمسرح بعض التمثيليات منها هاملت لشكسبير .

وهكذا نرى أن نشأة المسرح بالاسكندرية قد تبعها حركة نشطة في التأليف والترجمة وتقديم النص المسرحي وتزويد المكتبة العربية بلون جديد من الكتابة الأدبية لم يكن للعرب بها عهد من قبل .

- سلامة حجازي والمسرح الغنائي :

على أن الشيء الجدير بالاهتمام حقيقة ، والذي ترك خطأ عميقا في تاريخ نهضتنا المعاصرة ، وكان للاسكندرية فيه فضل الريادة الحقيقية فهو المسرح الغنائي الذي أرسي دعائمه علمان من أعلام نهضة فن الغناء المعاصر هما الشيخ سلامة حجازي وسيد درويش . فإن البذرة التي غرسها أبو خليل القباني في الاسكندرية ، وفي وقت لم يكن الفن المسرحي يعرف غير خيمة (الأراجوز) (أو القره كوز) ، ومن الأبطال غير أبي زيد الهلالي وعنترة والزير سالم قد أتيح لها فيما بعد أن تصبح على يد هذين الرجلين سنديانة غزيرة الأثمار وارفة الظلال .

وعندما انضم الى هذين الرائدين شاعر مصر العظيم بيرم التونسي السكندري المولد والنشأة تحققت معجزة الغناء العربي التي هزت مملكة بأسرها امتدت أصواتها إلى العالم العربي كله ، فكان أول انقلاب جذري في تاريخ موسيقانا العربية يكشف عن عصر جديد ووجه جديد ، لا يستعير لغة الآخرين ولا ينطق إلا بصوته .

وما كاد يرتفع صوت الشيخ سلامة حجازي في الاسكندرية حتى أخذ المسرح العربي يتطلع إلى صوت جديد، وبدأت الأدوار الغنائية تحتل مكانها على المسرح. وتقدمت فرقة القرداحي والحداد لسلامة حجازي تعرضان عليه احتراف التمثيل معهما ، وبدأ القيام ، منذ عام ١٨٨٥ بالدور الأول في مسرحية « مي وهوارس » . ثم انضم إلى فرقة اسكندر فرح بالقاهرة وظل ممثلها الأول ست سنوات ، قدم خلالها عدداً من الروايات منها تليماك ، والأفريقية ، والرجاء بعد اليأس . ونشط التأليف للشيخ سلامة حجازي ، وكان من أبرز من قام بالتأليف في تلك الفترة نجيب الحداد وطانيوس عبده وفرج أنطوان وإلياس فياض وإسماعيل عاصم وغيرهم ، وقد جمعت الروايات بين الترجمة والاقتباس والتأليف نذكر منها على سبيل المثال « شهداء الغرام » المقتبسة عن « روميو وجوليت » و « صلاح الدين الأيوبي » « وغانية الأندلس » « وهملت » « وابن الشعب » ، وقد شاع بين الناس العديد من القصائد التي

كان يلحنها ويغنيها الشيخ سلامة حجازي ، فكانوا يرددونها ويتغنون بها . وذاع صيت الرجل في أنحاء العالم العربي ، بل لقد أثنت عليه سارة برنار ممثلة فرنسا الأولى في ذلك العهد ، وعبرت عن تأثرها بغنائه وفنه بكلمة عقب مشاهدتها لمسرحية غادة الكاميليا التي أدى فيها دور البطولة .

ولقد كان الشيخ سلامة حجازي بحق نقطة تحول في تاريخ الغناء العربي ، فهو ، الذي مهد للموسيقى والغناء المسرحيين . وصف محمود تيمور في كتابه « حياتنا التمثيلية » عهد الشيخ سلامة حجازي بأنه كان عهد الصلة بين التمثيل القديم والجديد ، وأنه هو الذي مشى بالجمهور من الحالة الرثة إلى الحالة النضرة ، وهيأه لاستقبال الفن الصحيح الذي ما زلنا نتخبط لتحقيقه على حد قوله .

سيد درويش :

وإذا كان سلامة حجازي قد خطا الخطوة الأولى بالموسيقى العربية من الزمن الثابت إلى الزمن المتسع لكل لحظة ، فالشيخ سيد درويش كان قائدا حركة التطور الذي سبق بخطواته الزمن ، وألقى بنا على أرض الدهشة ، وسافر بنا إلى مدن الغرابة ، فلم تعد الألحان عنده انتظارا للمنتظر ، كما كانت على أيدي نجاري الموسيقى وببغاواتها بل أصبحت الحانه شوقا لما لا يأتي ، وانتظارا لما لا ينتظر . إن مغامرات الشيخ السيد المجهول كانت مغامرات رائدة بكل ما في الكلمة من معنى فقد ألقت الموسيقى العربية ، بظهور هذا الفنان ، تلك التركة الثقيلة عن ظهرها ، وأخذت تستقبل وعيها الوجودي ، وتدرك قيمة الكلمة وقيمة النغمة في التعبير عن واقعنا الاجتماعي والسياسي والوطني . وإذا الشعب المصري يجد لأول مرة الصوت القادر على الترجمة عن أفراحه وأحزانه ، والمصور بالحركة والكلمة والإيقاع لحياة طوائفه وطبقاته والمتجاوب تجاوبا حقيقيا مع مشاعر جيله .

ففي خلال ست سنوات فقط من الإنتاج الفني الغزير استطاع هذا الرجل الأعجوبة أن يخلق المسرح الغنائي الكامل أو ما يسمى بالأوبريت ،

ويضع ألحان أثنتين وعشرين مسرحية ، ومن أشهرها العشرة الطيبة التي ألفها محمود تيمور (١٩٣١) « وفيروز شاه » التي لحنها لفرقة جورج أبيض « وكلها يومين » ، « وكليو باتره » لمنيرة المهدية . وقدم لفرقة عكاشة : هدى ، وعبد الرحمن الناصر والدرة اليتيمة ، ولفرقة علي الكسار : وليه ، وراحت عليك ، والبربري في الجيش « وأم أربعة وأربعين » «ومرحب بالانتخابات » .

فكانت كل أوبريت من هذه صورة استعراضية لحياة مختلف طوائف الشعب ، فلم يترك فئة من فئاته أو مهنة من مهنه إلا أعطاها وجهها وصوتها ولون ثيابها وأسلوب معيشتها ، حتى لكأنه كان يغوص في لحم الحياة ، ويشتبك بتفاصيلها اليومية ، فجاءت ألحانه جميعها انفعالا بالعصر وبالأرض وبالانسان .

- في الشعر والنقد :

وبعد ، فقد قصدنا من هذه الوقفة القصيرة التي وقفناها عند هذه المرحلة أن نسلط الضوء على بعض جوانب من حياة الاسكندرية الثقافية والأدبية ، كان لها تأثيرها المباشر في نقل الحياة من مرحلة السكون التاريخي الى مرحلة الحركة والتجاوز - كان التاريخ في تلك المرحلة شرارة تضيىء للمستقبل ،ولم يكن استرخاء على مائدة التخدير أو تقوقعا وانسحابا من الدهاليز الرطبة . كان انتفاضة ايقظت الوعي الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ونهاية الربع الأول من القرن العشرين بفلسفتها ومذاهبها ، ما كان فيها منقولا عن الغرب ، وما كان نابعا من تراثنا ، كانت بمثابة الهزة في القشرة الأرضية التي صدمت الجهاز العصبي لمجتمع الاسكندرية فشعر بأنه أخف وزنا ، وأكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم .

ولم تكن الصحوة صحوة صحافة ومسرح وتأليف وترجمة فحسب ، بل كانت صحوة فتحت أعين الشعراء وآذانهم فصاروا يرفضون ماكانوا يرونه نهاية الطرب ، وأصبح الإيقاع اللغوي المتحصن وراء الدروع التقليدية للشعر صداعا لا تحتمله الأذن العربية المعاصرة ، فدوت أول صيحة للتجديد في الشعر ، وانطلقت من اتجاهات ثلاثة : صيحة صدرت عن شعراء الديوان

العقاد وشكري والمازني ، وأخرى من شعراء أبولو ، وثالثة من شعراء العرب الذين نزحوا في مطلع هذا القرن إلى المهاجر الأمريكية .

فبعد إعادة الحياة إلى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة التي حمل لواء بعثها محمود سامي البارودي ، وتبعه فيها حافظ وشوقي ، والتي يمكن أن نسميها بمرحلة الشعر الكلاسيكي قديمه وجديده ، وذلك لخضوعها للمقاييس النقدية التي نادى بها الشيخ حسين المرصفي ناقد الكلاسيكية الأول ، جاءت مرحلة أخرى كانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي سادت مرحلة الإحياء وما قبلها ، والتي كانت تنطبق مع طبيعة الصورة التقليدية للشعر ، وهي الثورة التي شنها العقاد وزميلاه شكري والمازني علي شوقي من ناحية ، وعلى أسلوب القصيدة العربية القديمة وطرائق تصويرها من ناحية أخرى .

إلى أي حد يمكن أن نعتبر هذه الثورة حدا فاصلا بين عهدين ؟ والى أي مدى استطاعت أن تصحح الكثير من موازين الشعر سواء على المستوى النقدي أو المستوى الإبداعي ؟ أو بعبارة أخرى إلى أي حد تمكنت هذه الثورة أن تقيم أول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين نظرية النقد ونظرية الشعر ؟

ولكي تواكب الإجابة على هذه الأسئلة ما نحن بصدده ، سوف نجعل إجابتنا عليها من خلال دراستنا لاثنين من شعراء الإسكندرية كان لهما دور طليعي رائد في هذه المرحلة الأولى من مراحل التطور وهما عبد الرحمن شكري . (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) .

أما أولهم ، وهو عبد الرحمن شكري فهو أحد الرواد الثلاثة الذين قادوا حركة العصيان ضد الأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بشكل القصيدة ومضمونها . تلك الأنماط التي أزعجتهم أن تظل فارضة نفسها على الشعراء حتى جعلتهم على اختلاف أزمانهم وعصورهم يسكنون عصرا واحدا فكانوا جميعا ، سواء منهم من عاش في القرن الأول أو الثاني أو الرابع عشر للهجرة ؛ ذوي أعمار واحدة ، يمشون عبر التاريخ ، وهم يتناوبون زيا واحدا لا يتغير ، ولا يهم قصر الزي أو طال ، ناسب العصر أو لم يناسبه .

- التجديد والتقليد والمعاصرة :

على الرغم من أن اللغة تتحول تحولا حتميا من لحظة إلى أخرى ، بحكم ما تفرضه عليها فيزيولوجيتها الخاصة ، ونموها الكيماوي والعضوي وأنها تتحرك باستمرار دون ان نشعر بحركتها اليومية ، وعلى الرغم من أن الشاعر لا يكون شاعرا إلا إذا حقق لنفسه عالمه الغوي الخاص به ، وعلى الرغم من أن الشعراء لا اللغويين ، ولا النحويين ، ولا معلمي الإنشاء هم الذين يحركون اللغة ويطورونها ، على الرغم من ذلك كله فقد ظل الشعراء يكررون ما قاله الأوائل دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذي يحول بينهم وبين الدخول في مغامرة جديدة مع اللغة .

فكل إبداع مغامرة ، ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع نفسه في دائرة تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه[1] .

والغريب أن شعراءنا الأوائل كانوا يدركون هذا كله ، فالشاعر العظيم عندهم هو الذي يصدر عن طبع وأصالة، ألم يفطن المتنبي إلى مثل هذه الحقائق في قوله :

أنا السَّابِقُ الهَادِي إلى ما أقولُه ... إذِ القَوْلُ قَبْلَ القائلينَ مَقُولُ

ثم ألم يتحدث عن شعره في زهو فيقول : إنه قادر بما يحتوي عليه من إمكانات وطاقات خلاقة أن يفجر النور من الظلمة ويحول الجهل إلى علم .

أنا الذي نَظَرَ الأعْمَى إلَى أدبي ... وأسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

ثم ألم يصف قصيدته بقوله :

أنامُ مِلْءَ جُفوني عن شَوَارِدِهَا ... ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا ويَخْتَصِمُ

كان لكل من هؤلاء لغته وإيقاعاته ولفتات ذهنه وقدراته الخاصة ، وكانت لديهم قيمهم التي تنبع من حياتهم وطبيعة مجتمعاتهم.

---

(١) اقرأ قصتي مع الشعر لنزار قباني .

هؤلاء كيف نقلدهم؟ ألم تأخذ لغتهم حرارتها وفروسيتها وتطرفها وإيقاعاتها من إيقاع الحياة؟ أليس ما في هذه اللغة من توتر وحرارة وعنفوان وحركة، وصوت ولون هو أشبه ما يكون بوقع أقدام جيش بأولوية تحترق الأرض تحت ضربات أقدامه؟ كيف يقلد المتأخرون إذن سذاجة الأوائل، وهم أعقد من ذنب الضب كما يقولون؟ إن أي محاولة معاصرة لتقليد هذا الشعر هي محاولة محكوم عليها بالفشل لسبب بسيط جدا هو أن أي شاعر، معاصراً كان أو قديماً، لا يمكن إلا أن يكون ذاته، لن يستطيع أن يكون غير ذلك، مهما بذل من جهد. وليس معنى هذا أن الشاعر المجدد قد تبرأ من كل ارتباطاته التاريخية والوراثية والثقافية وصار شيئا منفصلا عن هذا كله. لم يقل أحد هذا، فليس في استطاعة إنسان أن يخرج من جلده، أو أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه من أصلاب أجداده، فهي جزء مكمل لذاته، لا يمكن فصله إلا إذا أمكن فصل لون الزهرة عن رائحتها. فالتاريخ بكل امتداداته يعيش في الحاضر، والشاعر لا يدين في إبداعه للحظة الحضارية التي يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفني فحسب، بل هو مدين مع ذلك وإلى حد كبير، إلى زمان مركب يمد جذوره طولا وعرضا في أعماق التاريخ وخزائنه.

وعلى ذلك فإن الشاعر المجدد، هو الذي تكون له عينان ذكيتان نافذتان يرى بهما الأشياء رؤية جديدة ويخلقها خلقا آخر. وعندما يريد الفنان أن يقدم إحساسه بالحياة في صورة فنية لزم بالضرورة أن يكون قادرا على أن يحتفظ بهذه الصورة حية إلى الأبد حاملة معها طزاجة تعبيرها على الدوام في كل زمان ومكان. فإن ما يخلق جديدا في مجال الفن سوف يبقى جديدا إلى الأبد.

ومن هنا كان من الممكن للشاعر «الجديد» أن يكون «قديما» إذا كان ينقل ولا يخلق، وعلى العكس من ذلك من الممكن للشاعر القديم أن يكون «جديداً» إذا كان يخلق ولا ينقل.

هذا هو معنى التجديد والتقليد في الشعر بل وفي الفن عامة، ومن هنا

كانت الدعوة إلى التجديد ليست هدما للقديم ، كما قد يظن البعض ، وإنما هي دعوة إلى أن يكون في كل عمل فني دنيا مبتدعة وفريدة في ذاتها لا يمكن مقارنتها بغيرها ، وهي عندما تصبح ملكا للزمن وللتاريخ لن تصبح جديدة أو قديمة ، إنما هي ببساطة ما هي أو ما تكون عليه بذاتها ولذاتها .

أما المعاصرة فهي شيىء آخر ، إنها إدراك من الشاعر للإنسانية من خلال عصره ، أو تحت حجاب عصره ، وعندما نقول إن هذه القصيدة معاصرة ، انما نعني أن القصيدة استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في صورها وكلماتها وموسيقاها ، بل وفي طرائق تعبيرها وصياغتها ، وفيما تتضمنه من فكر العصر وقيمه ، وما تطرحه من قضايا الإنسان في عصر ما . ومن ثم فالشاعر المعاصر هو ذلك الذي يستطيع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه وأكثرها شيوعا وذيوعا بين معاصريه وأعمقها تأثيرا في أفكار الناس وأذواقهم .

على أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافا للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أي خبير بالنسيج الشعري . ومن هنا كان لابد للمعاصرة إذا شاء لها أن تكون فنا أن تحقق تلك الدنيا المبتدعة والفريدة في ذاتها ، والتي لا يمكن مقارنتها بغيرها ، والتي جعلناها أساسا للصورة الحية إلى الأبد والطازجة على الدوام .

ولقد يكون من المفيد أن نقف تلك الوقفة التي حاولنا فيها تحديد الخطوة المميزة لهذه المصطلحات النقدية التي شاع الخلط في استخدامها في مراحل متعاقبة من عصرنا الحديث ، وخصوصا فيما ينشب بين الشعراء والنقاد من معارك حول ما يسمونه بالتقليد والتجديد والمعاصرة . فما أشد حاجتنا لمثل هذا التحديد في دراستنا للشعر ونقدنا له .

- مذهب عبد الرحمن شكري النقدي :

والذي يهمنا الآن هو أن ننظر في الخطوط البارزة لمذهب شكري في

الشعر وآرائه الفنية في التجديد ، والإضافات الحقيقية التي استطاع أن يقدمها على المستويين النظري والتطبيقي .

ولعل أبرز ما أثاره شكري من قضايا تتعلق بتحرير الشعر من قيود الجمود والتقليد قضية الوحدة العضوية للقصيدة ، وهي قضية لها خطورتها وأهميتها ، لا لأنها أحد المعاول التي استخدمها بحق وبغير حق بعض نقاد العصر للإطاحة بقيمة القصيدة العربية القديمة، ولكن لأنها مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بعملية الابداع الفني ، ولأنها ثانيا أحد الوسائل الهامة في تجديد نظرتنا للشعر وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه .

وإذا كان موضوع الوحدة بهذه الخطورة فمن الممكن إذا فُهمت على حقيقتها أن تكون وسيلة بنّاءه لا هدّامه، فتعيننا على إحياء القديم وإبرامه وتغيير أحكامنا عليه بحيث يصبح القديم تجربة حية في نفس الناقد .

يقول شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه :

« إن القراء من الجمهور إذا قرءوا قصيدة جعلوا يلتقطون ما يناسب أذواقهم ، ثم ينبذون ما بقي من غير أن يبحثوا عن السبب الذي جعل الشاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني . . . ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهويهم ، إما بحق وإما بباطل ، لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة ، وهذا خطأ فإن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وموضوع القصيدة، إذ البيت جزء مكمل ، ولا يجوز أن يكون شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة . بل بالنظرة المتأملة الفنية .

فينبغي أن ننظر في القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة . . . وكما ينبغي للنقّاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير[1] » .

---

(١) مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكري .

هذه هي الدعوة الأولى التي ينبغي أن تسبق جميع الدعوات للفصل بين التقليد والحرية . ذلك لأنها ترتبط كما قلنا بجوهر الشعر وحقيقته ، ولأنها تقضي على كثير من الأعشاب الضارة المنتشرة في حقل النقد الأدبي ، والتي شاعت في ساحة الفن عصورا طويلة ، ولم تستطع الثورات التي قامت في وجهها أن تشيد مذهبا أو تقتلع الخطأ من جذوره ، إما لقوة التقاليد أو لكسل النقاد عن شن حملاتهم الفعالة في ملاحقة الخطأ إلى مساربه ودوربه ثم القضاء عليه .

فإذا كنا نعتبر العمل الفني تجسيدا للحظة شعورية ، أو لموقف نفسي ، أو لرؤية الفنان للحياة والوجود ، وإذا كنا نعتبره يصدر عن تجربة هي في جوهرها عاطفية ، أمكننا أن نتصور أن مثل هذه التجربة لا يمكن تحقيقها ، أو العثور عليها إلا من خلال هذا الإحساس الواحد والمنتشر في أجزاء العمل الفني ، والذي ينساب في كيانه كما تنساب العصارة الخضراء من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد .

ومن هنا يصبح للقصيدة كيان عضوي واحد يتكون من مجموعة من الخلايا الحية ، كل خلية تحمل في داخلها من العناصر ما تحمله الخلية الأخرى ، فتنمو القصيدة من داخلها نموا متدرجا حتى تصل إلى نقطة تجمع أخيرة أو ما يسمى بالأثر الكلي الموحد .

وإذن فالعاطفة هي التي تهب القصيدة وحدتها وتماسكها ، وهي التي تحقق الانصهار بين أجزاء العمل الفني الواحد ، فلا يبقى أي عنصر محتفظا بالطبيعة التي كانت له قبل أن يتحول إلى عمل فني .

خذ مثلا عنصر الفكرة أو الصورة أو النغم أو الإحساس ، إن كل عنصر من هذه العناصر لن يظل على طبيعته الأصلية التي كانت له قبل دخوله في العمل الفني ، بل سوف يتخلى بالضرورة عن شيء من ذاته ، ويكتسب شيئا من ذوات الأجزاء الأخرى ، وبالتالي تصبح الفكرة المستقلة عن الشعور أو الصورة المنفصلة عن النغم شيئا لا وجود له في داخل القصيدة .

ومعنى هذا الشكل العضوي « أن كل سطر في القصيدة يلد السطر

التالي له ، وأن كل كلمة تنجب الكلمة التي تليها[1] » لذلك كان حذف بيت في القصيدة معناه تعطيل خلية حية عن وظيفتها .

على أن أهم ما في هذا الفهم الجديد للقصيدة هو ما سوف يترتب عليه من نتائج في مجال الحكم على الشعر وتقويمه .

فمثل هذه النظرة إلى الشعر سوف تقضي بطبيعة الحال على التمييزات الخداعة التي ملأت ساحة الفن ، اشهرها التمييز بين المضمون والصورة والتمييز بين التجربة وترجمتها المادية ، ثم التمييز بين الصورة الشعرية والسياق التي وردت فيه ، وذلك بعد أن أصبح اعتماد كل جزء من الاجزاء المكونة للعمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الاخرى هو معيار جودة القصيدة .

وفي مجال النقد التطبيقي سوف لا تفيدنا القراءة التقريرية الذهنية للقصيدة في فهمها أو تحليلها ، وبالتالي ، في إعطاء الحكم عليها ، فلم تعد القصيدة ما تعنيه بل صارت ما « تكونه » أو تحققه . ومعنى ذلك انه لا يكفينا في فهمها والكشف عن قيمتها الحقيقية الوقوف عند حدود المعنى الظاهري ، بل لا بد من البحث عن الأبعاد الأخرى التي تكمن وراء صورها وكلماتها وأنغامها ، والسعي وراء القوى الإيحائية فيها ، وتتبع الخيط العاطفي المتصل ، والذي يربط بين أجزاء العمل كله ، والذي يضفيه الشاعر على الكل . . . كل ذلك من خلال فهم يستمد أحكامه من العلاقات التي أمامه ، إذ كل قصيدة أثر فني مستقل ، تستمد أحكامها من ذاتها ، ولا تتحكم فيها إلا قوانينها الذاتية .

ومما أثار شكرى من قضايا في هذا المجال قضية التصوير المجازي في الشعر وهو موضوع متصل اتصالاً وثيقاً بموضوع الوحدة بل نابع منها ، فقد تحدث عن قيمة ضروب التشبيه والاستعارة والمجاز في الشعر وعن وظيفتها فيقول :

---

(١) كولردج ص ٩٣ .

« قد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات ، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر . وقد تكون خالية من التشبيهات وهي تدل على عظم خيله ، وقيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو في إظهار حقيقة ، ولا يراد التشبيه لنفسه ، كما أن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته وإنما لعلاقة الشيء الموحد في النفس البشرية وعقل الإنسان . . . ويقول إن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية »

وهنا يلتقي شكري مع آخر ما انتهى اليه النقد المعاصر ، في ثلاث حقائق هامة أولها : أن الصور المجازية في الشعر لا تقصد لذاتها ، وإلا كانت مجرد شكل خارجي ، فالتشبيه أو الاستعارة أو أي ضرب من ضروب المجاز ليس إلا نوعاً من التجسيد الحسى للتجربة ، يعين في التعبير عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية ، وذلك بما ينطوي عليه من إحساس هو جزء أصيل من معنى القصيدة الكلي ، والحقيقة الثانية أنه لا يميز بين اللغة العارية واللغة المزخرفة في الشعر ، فليس لإحداهما ميزة على الأخرى وليس حتما على الشاعر لكي يجيد أن يمتلىء شعره بالتشبيهات أو الصور البلاغية ، فالشاعر يصل إلى أعلى مستوى الجودة لمجرد التعبير تعبيراً صادقاً وموحياً عن موقف نفسي دون أن يكون في شعره صورة واحدة ، والشواهد على ذلك كثيرة ، خذ بيت أوس بن حجر المشهور في الرثاء :

أَيَّتُها النَّفْسُ أَجْمِلِي جَزَعاً فإنَّ ما تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعا

أو بيتي ذي الرمة اللذين يصوران لحظة من لحظات اليأس ، والشعور بالفقد حين قطع الشاعر رحلته الطويلة إلى بيت حبيبته فلم يجد احداً ، فجلس في صحن الدار شارد اللب لا يجد ما يعزيه الا ما يخطه من خطوط الرمال ، يخطها ثم يمحوها ، أو ما يجمعه من حصى ثم يلقيه :

عَشِيَّةَ مَالي حيلةٌ، غَيْرَ أنَّني بلَقْطِ الحَصَى والخَطِّ في التُّرب مُولَعُ
أخطُ وأمحو الخطَ ثم أعيدُه بكفيَ، والغربانُ في الدارِ وقَّعُ

ثلاثة عناصر منعزلة في الطبيعة وحّد بينها الشاعر ، وأضفى من خلالها

هذا الإحساس بالفقد ، هي لقط الحصى ، والخط في الترب ، ثم الغربان الواقعة . ليس في البيتين تشبيه أو استعارة ، ومع ذلك فهما معاً يجسدان صورة لموقف الشاعر النفسي في أصدق عبارة وأبسطها .

- والحقيقة الثالثة :

ما اشتمل عليه نص شكري من حملة على التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية وهنا ايضاً يلمس شكري نقطة هامة في التصوير الفني في الشعر ، فثمة فرق كبير بين تشبيه يقصد به مجرد ايجاد العلاقة الجزئية والشكلية أو المنطقية ، وبين تشبيه هو جزء من نسيج التجربة الحي . من أجل ذلك فرق النقاد بين ما يسمى بالصور التقريرية والصور الإيحائية في الشعر ، فالصورة التقريرية التي لا تحقق الا المهارة أو التطابق والتناظر بين المشبه والمشبه به ، هي صورة ثابتة محدودة غير تامة ، كما أن العالم الخارجي للفنان منفصل فيها عن العالم الداخلي ففرق بين بيت ابن المعتز في وصف الهلال .

انظُرْ إليه كزورقٍ من فِضَّةٍ قد أثقَلَتْه حُمولَةٌ من عَنْبَرِ

وبين قول ابي العلاء في وصف نجوم الليل :

كأن نُجُومَ اللَّيلِ زُرْقُ أسنَّةٍ

بِها كلُّ مَنْ فَوْقَ التُّراب طَعِينُ

فالصورة في بيت ابن المعتز صورة ثابتة ، وهي مجرد تسجيل لمدركات الحس خارج نطاق الشاعر ، أما الصورة في بيت أبي العلاء فهي صورة نامية غير مقصودة لذاتها ، استطاع الشاعر فيها أن يخلع على الظاهرة الطبيعية وهي النجوم رؤيته للحياة ، حين جعل نجوم الليل سهاماً مصوبة الى صدور البشرية منذ عهد آدام إلى الآن ، وأن الناس فوق هذا الكوكب العجوز ليسوا الا ضحايا أبرياء تصوّب إلى صدورهم السهام ، ويساقون إلى مصيرهم المحتوم وهم عاجزون .

هذه بعض لمحات من مذهب شكري الفني في الشعر وآراؤه الفنية فيه ، وهي من الأمثلة اليسيرة ومع ذلك فهي تدل على خطورة ما طرحه هذا الناقد

الرائد من فكر في مرحلة لم تكن أذهان الناس قادرة على تتبع مثل هذه الآراء وبالتالي قبولها .

فلسنا نعتقد أن ما يقوله شكري عن الوحدة قد فهم في دقة هذا الفهم الذي انتهى إليه النقد الآن ، فلم تكن الدراسات الوافية قد طرحت على الناس ليدركوا معنى الوحدة على هذا النحو ، كل ما فهموه منها أنها وحدة المعنى أو ترابط أجزاء القصيدة ، أو قدرة الشاعر على الخروج من موضوع الى آخر ، أو تحقيق التسلسل المنطقي بين الأبيات، وهذا كله شيء ومعنى الوحدة العضوية كما نفهمه شيء آخر . فقد ظل النقد يخلط بين ما يسمى بالوحدة المنطقية ووحدة الموضوع ، وبين ما نسميه اليوم بالوحدة العضوية أو الفنية زمناً طويلا ، حتى أتيح لها من الدراسات والشروح ما أبان عن حقيقتها وقيمتها ، وفرق بينها وبين ما يسمى بالوحدة المنطقية ووحدة الموضوع .

ومع ذلك فإن ما فطن إليه شكرى من الحقائق النقدية قد كان نقطة تحول من غير شك في مسار حركة النقد الادبي ، وخطوة كبيرة نحو تحريره من أساليبه الجامدة .

- شكري والإبداع الفني

بقي أن نجيب على الجانب الثاني من السؤال الذي طرحناه آنفاً ، وهو الجانب الخاص بما أضافه شكري من إضافات على مستوى الابداع الفني ، والحقيقة أن شكري ظل محافظاً على سماته الشعرية برغم الفترة الزمنية الطويلة التي نظم فيها الشعر ، وبرغم ما طرأ على هذه الفترة من تغيرات سريعة ، وعلى الأخص في السنوات العشر الأخيرة من حياته ، والتي ظهر فيها تحول كبير في مسار الشعر العربي الحديث على يد جيل من الشعراء أثاروا العديد من القضايا والمشاكل لم يطرحها أي من الأجيال السابقة .

ظل شكري مع ذلك محافظاً في شعره على سمات مرحلة الانتقال الذي كان أحد أقطابها ، والتي من أبرز خصائصها ظاهرة التوتر بين الشكل والمضمون ، فعلى الرغم من التطور الذي أحرزته القصيدة على يد شعرائنا الثلاثة شكري والمازني والعقاد ، فإن هذا التطور قد انصب على مضمون

القصيدة أكثر من شكلها وأسلوب صياغتها . قد يذهب البعض إلى أن هؤلاء قد كشفوا عن وجوههم الطبيعية ، ولم يستعيروا وجوه الآخرين ، وقد يقال إنهم كانوا مدفوعين على حد قول شكري بذلك الشره العقلي الذي يجعل الشاعر راغباً في أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس . وقد نرى في بعض شعر شكري هذا التحرر من التزام القافية الواحدة ، والتخفيف من صرامة الوزن ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة على نحو ما فعل في بعض شعره المرسل الذي حافظ فيه على وحدة البيت العروضية مع التحرر من القافية . . . قد يقال هذا كله ونصدقه، ولكن الشيء الذي قد يقال ولا نصدقه هو أن يكون أحد هؤلاء ، أعني شكري والعقاد والمازني ، قد طرح للتداول لغة جديدة تتناسب مع مضامينهم الجديدة ، وتنهي حالة التناقض والتوتر بين أصواتهم وما في ضمائرهم ، فقد ظلت لغتهم وأساليب صياغتهم تستقبل الناس بالزي المحافظ على الياقة المنشاة ورباط الرقبة الأسود. وهذا ما عنيته بظاهرة التوتر بين الشكل والمضمون التي كانت سمة غالبة على شعر مدرسة الديوان ، وإليك شاهداً على ما أقول بعض أبيات من قصيدة تعتبر من أرق ما نظم شكري عنوانها « خميلة الحب » .

تَمَهَّلْ رَعَاكَ اللهُ اقْضِي لُبَانتي ... وأتلُ عَلَى تِلْكَ الرِّيَاضِ تَحِيَّتي

فإنِّي تعلَّمْتُ الهَوَى في ظِلَالِها ... وفيها رأيتُ الحسنَ أولَ رُؤيَة

تمهَّلْ خليلي في رُباها فعِنْدَهَا ... نَظَرْتُ فلَمْ أمْلِكْ عَلَى الحبِّ نَظْرَتي

نظَرْتُ إلى زهْرَيْن، زهر نباتِها ... وزهرة حُسن ناضرٍ أيِّ زهرةِ

هُنَا قد عرفْتُ العَيْشَ جَماً ضياؤه ... وقد كَانَ قِدْماً في سَوادِ الدُجُنَّةِ

هنا نالَني سحرُ الهوى في نسيمِها ... هنا كان بدءُ الحب قِدْماً ونَشْوتي

هُنا مهدُ آمالٍ لي، هُنا حُلْمُ يقظَتِي ... هنا سَكِرَتْ نَفْسِيَ غَراماً وجُنَّتِ

هذه الأبيات على رغم ما يبدو فيها من انطلاقة ، ورشاقة في اللفظ - قلما تراها في شعر شكري - ما تزال غير قادرة على تمزيق الغشاء الذي ألفته العادة حول مفردات الشعر القديم وأفكاره وعواطفه ونسجته حول نفسها مع تقادم الزمن . ومن الغريب أنك قد تجد عند شوقي أو أسماعيل صبري من المعاني التقليدية ما صيغ صياغة شاعرية أرق من صياغة هذا الرائد المجدد .

والسبب في تقديري يرجع الى أن شكري برغم ميله الى الأنطوائية والاستيطان الذاتي والتأمل الطويل في داخل النفس الذي كان سمة من سمات شخصيته فقد كان يخضع نفسه لمراقبة العقل الدائمة ، وكان توقد الإحساس عنده يقابله من الناحية الأخرى سيطرة عقلية أضفت على شعره شيئاً من الجفاف . هذا بالاضافة الى أن المرحلة لم تكن قد تخلصت تماماً من الموروث الشعري وسلطانه الظاهر .

- أحمد زكي أبو شادي :

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى أحمد زكي أبو شادي وجدنا أنفسنا أمام شاعر لم يتح له من أسباب الشهرة ما أتيح لشكري وزميليه شعراء الديوان ، على الرغم من الدور الكبير الذي قام به في تلك المرحلة ، وعلى الرغم من أن إضافاته في مجال الإبداع الفني كانت أغنى من إضافات شعراء الديوان ، مع غزارة في الإنتاج وتعدد في الشعر واتجاهاته .

ولعل السبب في علو صوت شعراء الديوان عن غيرهم من رواد جيلهم الآخرين من أمثال خليل مطران وأحمد زكي أبي شادي حملتهم النقدية العارمة التي شنوها في غير هوادة على شوقي والشعر التقليدي عامة ، فقد كانت مقالاتهم أقوى بكثير من أشعارهم ، وكان تأثيرها في حركة التطور أعمق من تأثير شعرهم . ولا ينبغي أن ننسى أن مهمتهم كانت تمرداً ورفضاً وتخطيطاً ، أما تغيير الصورة فيقع عبء تحقيقه وتنفيذه على من جاءوا بعدهم .

من أجل ذلك لم يرتفع صوت أحمد زكي أبي شادي في ذلك الوقت كما ارتفع صوت زملائه شعراء الديوان ، على الرغم من الدور القيادي العظيم الذي قام به ، وما تحمله في سبيله من تضحيات ، ويكفي أنه تزعم ريادة حركة شعرية وأدبية واسعة بتكوينه جميعية أبولو ، وإصدار مجلة « أبولو » التي تعتبر أول مجلة أدبية رائدة في الشرق العربي ، جمعت من الطاقات والتف حولها من الأدباء والكتاب والشعراء ما لم يتوافر لأي مجلة أدبية أخرى ، كما كان لها فضل رعاية وتشجيع كثير من المواهب الأدبية المنفتحة في ذلك الوقت ولا نستطيع أن نحصى العدد الضخم من الشعراء الذين أفسحت لهم هذه

المجلة صدرها ، ولو أتيح لهذه المجلة أن تعيش عمراً أطول لكان للأدب والشعر في هذه الفترة شأن آخر ، فقد صدر العدد الأول منها في سبتمبر ١٩٣٢ واختير لرئاستها الشاعر أحمد شوقي ، ثم تولاها من بعده خليل مطران أستاذ ابي شادي الأول ، ومع ذلك فقد كان أبو شادي هو محرك هذه المجلة ورائدها . وأخذت المجلة تصدر حتى عام ١٩٣٥ ، ثم توقفت لأسباب أهمها العجز المادي الذي حال دون استمرار صدورها . ومع ذلك فقد ظل أبو شادي يعمل بطاقة فريدة من نوعها .

كان طول حياته معنياً بالشعر والشعراء والمجتمع المصري ، وحبه للجمال وهيامه بالطبيعة فوق عنايته الخاصة بمثله الأخلاقية التي عانى الكثير من جرائها الى آخر لحظة في حياته فهو الذي يقول :

لَمْ يَبْقَ إلاَّ أن يُكَفِّنَ بعضُنا بَعْضاً وأن تَتَسابَق الأمواتُ
ماذا يُرَجَّى بعدَ أنْ طَعَنَ الهوَى رُوحَ الإخاء، وساءت الشهواتُ

على أن تبرمه وضيقه بالحياة ومعوقاتها كان ممزوجاً دائمًا بالأمل وتوكيد القيم الإيجابية في الحياة فيقول :

شَربْتُ فَلْسَفَتي من نبعِ آلامي وقبلَها عَبَّ منه قَلْبيَ الدَّامِي
وما بَرِحْتُ أغني زاخراً أبداً كأن آلامَ قلْبي لَسْنَ آلامي
كأنَّ دَمْعي أناشيدٌ قد احتُبِسَتْ حَتَّى تُراقَ عَلَى قُدْسِيِّ انْغَامِي

يؤكد روح التصميم والتفاؤل هذه في قصيدة أخرى حيث يقول :

فعُمْري لا يُقاس بعُمْر جسْمي ونفْسي لا تُذَلُّ ولَوْ أذِلُّ
وهذا الجسْمُ ليسَ لَهُ فَناء، فكيفَ الروحُ وهُوَ هُوَ الأجَلُّ
وأقْسِمُ أنَّني أحْيَا كأني أعيشُ عَلَى الدوامِ وَلا أضِلُّ
ولي مُلْكُ الطبيعةِ وهيَ حَوْلي كأمٍّ كمْ تُعينُ وكَمْ يَدِلُّ
تَعَافُ ليَ الفناء وكيفَ تَرْضى فَنائي، وهي لي أمٌّ وخِلُّ

وقد كان يضيق ويألم ويسخط ويثور على ما يراه من أعوجاج ، ولكن حبه للحياة وللناس كان أقوى من هذا كله .

ما شَكَاتِي من الأنام عَذَاء، أنَا مِنْهُمْ في عِدائِي لنَفْسي
هو عَتْبُ المحبِّ مَهما قسَا العتبُ، فما يأسى الأليمُ بيأسِي
ليسَ سُخْطي سوَى شوقٍ وجْدَاني لاصلاحِهم وإيثار حِسي
كم سفيه ينالُني وأنا الحاني على رُوحي برُوحيَ وأنسي
وعتابِي له يلاحقُه السفحُ وَيا ربما أعاقبُ نَفسِي

ولم يكن أبو شادي صاحب مذهب محدد في الشعر ، بل كان موسوعة اتسعت لكافة المذاهب والفنون الشعرية الحديثة .

ولعل من أهم ما يذكر لأبي شادي من إضافات حقيقية في مجال الدعوة إلى التجديد ، والتي ربما كانت خافية على كثيرين منا اهتمامه بالمسرح ومتابعته له ، وإلمامه بتطور فنونه عند الغربيين مما شجعه على أن يخوض تجربة رائدة في محاولة خلق مسرحيات شعرية غنائية على نمط فن الأوبرا الذي رأى أبو شادي أنه من الممكن أن يعد فناً أدبيا ، فكانت محاولة لخلق هذا الفن في مصر . وكان ذلك في نفس الوقت الذي بدأت تظهر فيه مسرحيات شوقي الشعرية ، فكانت هذه سمة أخرى من سمات طموحه وطاقته الإبداعية التي لم تعرف التوقف لحظة .

ألف عدداً من هذه الأوبريتات إذا صح تسميتها كذلك ، واختار موضوعاتها من التاريخ القديم والحديث ومن عالم الأساطير والرموز منها اوبرا « أحسان » « وأروشير » و « الآلهة » « والزباء » .

ولم يتح لهذا الفن الجديد الذي أقبل عليه أبو شادي جاداً ومخلصاً أن يستمر ، فلم يلبث أن أنقطع عنه بعد فترة وعاد إلى شعره الغنائي مرة أخرى ومع ذلك فقد كانت محاولة لإرساء من الأوبرا المصرية التي كنا نود أن تحظى بتشجيع أكبر، وأن يتعهد الفكرة من بعده شعراء آخرون ، غير أن الوقت الذي ظهرت فيه هذه الأعمال لم يكن يسمح بتوفير كافة الإمكانات لنجاحه ،

فقد كان بحاجة إلى طاقات غنية في فنون مختلفة تجمع بين التلحين والغناء والموسيقى .

ولم تتوقف تجارب أبي شادي الطموحة عند هذا الحد فقد أراد أن يقتحم بشعره مجال القصة الاجتماعية الذي سبقه إلى شيء منها استاذه خليل مطران في قصيدة « الجنين الشهيد » والتي كانت تعتمد على شيء من العناصر الدرامية . لم يقنع أبو شادى بما قدمه أستاذه في هذا المجال ، ويبدو أن طواعية الشعر في يديه وسهولة نظمه عنده قد شجعته على أن يمارس هذا الاتجاه الجديد فنشر في كتابين منفردين قصيدتيه « نكبة نافارين » « ومفخرة رشيد » في عامي ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ ثم أعقبهما بقصتين اجتماعيتين كبيرتين كتبهما شعراً ونشرهما في عام ١٩٢٦ ، احداهما قصة « عبده بك » والأخرى قصة « مها » .

وعلى الرغم من هذه المحاولات الجريئة في ميدانين جديدين على الشعر العربي فإن مجال أبي شادي الحقيقي لم يكن في القصة والمسرح بقدر ما كان في شعره الغنائي ، الذي اتسم بالتنوع والشمول والغزارة والرغبة الجامحة للتطور والتجديد ، وخوض كل سبيل لذلك . بل لقد خطا أبعد من زملائه في الخروج على الشعر العمودي والتحرر من الشكل المألوف للقصيدة العربية فتراه ينظم في هجره شعراً يعتمد على نظام التفعيلة الواحدة على نحو ما فعل في قصيدته « الثلج في الربيع » ولعله كان يجاري بطموحه المعروف شعراء الغرب في التحرر من أوزانهم الكلاسيكية . يقول داعياً للسلام مبتهجاً له :

كَلَهْو الربيعِ
يُنَمِّقُ للأرضِ عَصْراً جديداً
وكَمْ يستعينُ
ويضْمَنُ حُلْم العُفَاة
فلا لوعة تُرْهِقُ
ولا بأسٌ يُطْرقُ
كأنا سَبَحنا بنور القَمَر
وفيه اللجينُ الحَيّ

طهورٌ «نبيل» سَخِيّ
فيغمرَ أرواحَنا
ويُبْدِعُ أفْرَاحَنا
ويقْتُلُ أتْرَاحَنا
فيخْلقُ دُنْيا لنا
ترفُّ بكلٍّ غِنَى
وأثْمَنُهُ نُورُها

وكان أبو شادي يؤمن بانطلاق النفس على سجيتها ، وكان يصف شعره بأنه مثل الآتي ومثل الجدول الجاري ، ولعل في هذين الوصفين من الصدق ما يجعلهما أساساً لتفسيرنا لما كان يرتفع إليه من جودة ، وما كان يهبط إليه احيانا أخرى من القصور والنثرية ، فقد أعانه إطلاق نفسه على سجيتها على وفرة الإنتاج من ناحية ، وعلى اكتساب لغة نشيطة متحركة مشتبكة بأعصابه وتفاصيل حياته ، ولكن إطلاق نفسه على سجيتها كان كثيراً ما يحاصره الفكر ، فيعوق لغته من طلاقتها فتنحدر لغته إلى التقريرية النثرية ، فقد كان بحاجة في بعض شعره إلى ان يكافح اللغة بغية إخفاء الفكر .

وبعد ، فهذه بعض ثمار الحركة الأدبية في الإسكندرية في مرحلة الانتقال التي بدأت من أواخر القرن التاسع عشر إلى حوالي منتصف القرن العشرين ، حاولنا أن تظهر الجوانب الايجابية فيها دون إغفال لبعض الجوانب السلبية .

كانت المؤثرات التي عايشها مفكرو وأدباء مرحلة الانتقال قد بهرت أنفاسهم وجعلتهم يتطلعون إلى ثورة جديدة في شتى مناحي الحياة . ولقد استطاعت الصرخات التي أطلقتها صدور شعرائها وكتابها ان تهز من غير شك أوتار العصر ، وكانت في بعض جوانبها أشبه بآلام الوضع المبكرة التي تسبق مطلع الوليد الجديد ولكنها كانت من جوانب أخرى رؤية حديثة أشبه بالانقلاب ضد مكتسبات وأوضاع كان لا بد لها أن تتغير .

ثم جاءت بعد ذلك مرحلة العبور الثانية التي كان لمرحلة الانتقال الفضل في بلوغها فمن تحت جناح التمرد يمكن أن تولد الثورة .

وإذا كانت مرحلة الانتقال لم تستطع أن تحل أزمة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة فإن المرحلة التي قد تهيأت لها من وسائل النضال ما تحاول به تحقيق حرية الفرد والجماعة معاً ، عن طريق وعيهما بواقعهما وعياً علميا ، مباشراً ، مما أكْسَبَ مرحلة التحول طابعاً مختلفاً وأصبح للفن وللشعر دور آخر في خلق الصلة بين الإنسان وواقعه من ناحية ، وفي التعبير عن طبيعة المرحلة الحضارية التي نعيش فيها بكل أبعادها الإنسانية والاجتماعية من ناحية اخرى .

وظيفة الأدب
بين المثالية والواقعية

ليس من شك في أن من يتصدى للبحث عن رسالة الأدب سوف يجد نفسه - أراد ذلك أو لم يرد - وسط تيارات متضاربة عنيفة يحاول كل تيار منها ان يجذبه إلى ناحية بقدر ما لديه من مبررات وحجج ، حتى ليكاد يشعر الباحث عن الحقيقة في وسط هذا الخضم الزاخر من المتناقضات أنه بحاجة إلى كثير من الصبر والتريث وطول التأمل ، والتزام الحيدة والموضوعية حتى يستطيع أن ينتهي الى موقف يتلاءم مع طبيعة الأشياء ، يرتضيه العقل المنصف المنزه عن الهوى ، ويتقبله المنهج العلمي الموضوعي الذي لا يرفض اتجاها من هذه الاتجاهات المتضاربة بين يديه مدفوعا بفكرة سابقة ، أو متأثرا برأي من الآراء ، أو منساقا لهوى في نفسه أو خاضعا لتأثير الجماعة التي تحيط به ، فإن أخطر ما يمكن أن يتعرض له باحث في موضوع تكاثرت فيه الآراء وتباينت ، وانقسم فيه الناس بين يميني محافظ ويساري متطرف ، وبين حائر متردد تتنازعه العقائد بين اليمين واليسار . نقول ليس أخطر على الباحث المنقب عن الحقيقة في مثل هذا الموقف من أن يندفع في دراسة القضية التي بين يديه فيخرج منها بحكم لا يستند الى التماس المعرفة في جميع مظانها المختلفة ، والخضوع للامانة العقلية القاسية ، والحاجة المستمرة الى النقد والمراجعة والتحقيق .

وبعد ، فما سر هذه الضجة الكبيرة التي يثيرها النقاد في عصرنا الحاضر حول رسالة الأدب ؟ ولماذا انقسم الناس فيها إلى شيع وأحزاب ؟ ولماذا ظلت هكذا موضوع صراع دائم حتى يومنا هذا بين أنصار القديم والجديد ، أو بين

المحافظين على المفهوم القديم لنظرية الشعر ، وبين المتمردين الثائرين على هذا المفهوم القديم لهذه النظرية ؟

ليس من شك في أن الإجابة على هذه الأسئلة سوف تضطرنا إلى الرجوع في مسيرة الزمن الى الوراء قليلا ، الى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر ، وأوائل هذا القرن ، أو إلى مرحلة التحول التي سيطرت فيها على العالم قوى صارمة لا مناص من إنكارها أو التغافل عنها هي القوى الاقتصادية والتنافس الصناعي ، وتفوق العلم ، وسيطرة المادة على ما سواها من نواحي النشاط البشري ، وفزع الأدباء والشعراء من أن تحتل القيم المادية مكان القداسة من التفكير الإنساني .

لقد ظن الأدباء في هذه المرحلة أن طوفانا خطيرا يريد أن يكتسح أمامه كل ما ورثه هؤلاء من الماضي من قيم عاشوا عليها زمنا ، ولم تنشأ الأزمة بين ادباء تلك المرحلة وبين القيم المادية لهذا وحده ، فإن الذي أفزعهم أكثر من كل شيء أنها يؤمنون بأن الأدب - أيا كان نوعه - لا يمكنه أن يستمر أو يبقى الا اذا كانت القيم الانسانية العامة ما زالت تحيا وتكمن وراء كل مظهر من مظاهر حياتنا ، وأن الشروط العامة للحياة التي يعنى بها الأدب تمتد فتشمل مساحة واسعة من التجارب التي يحياها الناس ، وأنها لا يمكن بحال من الأحوال ان تقتصر على جانب واحد من النشاط الإنساني، وهو الجانب المادي الذي عبر عنه ستيفن سبندر بقوله : « الفردوس الجديد الذي تسكنه آلهة صارمة هي القوى الاقتصادية ، والتجارة الدولية والتنافس الصناعي ، وغير ذلك من قوى يعتقد إنسان العصر الحديث انها أقوى منه على الرغم من أنه هو الذي خلقها[1] .

فإذا كان هذا الفردوس الجديد هو الذي سيحدد القيم الكلية النهائية للحياة ، واذا كان المال والقوى الاقتصادية ، والنجاح المادي هي وحدها التي سوف تصبح موضوعات الفن ، والأدب فليس من شك في أن الأديب سوف

---

(١) راجع الصفحات الأولى من هذا الكتاب في « صراع على القيم » .

يجد نفسه أمام موقف يتنافى أصلا مع ما تنهض به رسالة الأدب التي تؤمن بالشمول الكامل والحيدة التامة ، وإذا كانت مهمة الأديب الأولى هي الكشف عن حقيقة الانسان كما هي واقعة ، وأن رسالته في أن يرتاد جوانب النفس البشرية كما تتمثل في ذاته . « ان الأدب محايد يلقي الضوء على كل زاوية وكل ركن من أركان الحياة ، مثله في ذلك مثل الشمس التي تشرق على الأشياء بغير تمييز ، وعلى هذا الأساس من الفهم يكون الأديب الحق هو الذي يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرذيلة في أنفسنا . وهو بهذا إنما يفعل خيرا بأكمل معاني هذه الكلمة لأن مجرد وعي الإنسان بما هو حق ، هو في ذاته خير . وعلى الأخص إذا نتج عن هذا الوعي تطوير لشخصه ، وتعميق لإدراكه، وتسديد لخطاه »[1] . هذا الفزع على القيم الأصيلة للأدب ورسالته وهذا التناقض بين المثالية والمادية هو الذي أوجد الصراع في نفوس أدباء تلك المرحلة التي حاولت فيها القوى الاقتصادية الجديدة أن تحتل مكان الصدارة من تفكير العالم . على أن الذي زاد الأزمة تعقيداً بين أنصار النظرة المثالية والنظرة المادية ان الأديب المثالي قد وجد نفسه عند رفضه للقيم الجديدة للعصر ، أمام مأزق حرج للغاية ، فهو بين أمرين كلاهما خطير غاية الخطورة : فهو إما أن يستجيب الى مفهومه المثالي للأدب ويتمسك برسالته التي تتسم بالشمول والحيدة ، وعندئذ سوف يجد نفسه مضطراً إلى ان يتناول في أدبه مساحة ضئيلة من حياة أفراد يتشبثون بقيم غير معاصرة ، واما ان يذوب في هذا التحول الجديد ، وأن يكتسب شيئاً من اللاشخصية أو اللافردية التي يتسم بها النظام نفسه ، وأن يطرح جانبا كثيرا من معتقداته القديمة ، ويقرر بكل صراحة ووضوح أنه لا سبيل الا الخضوع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الجديدة للمجتمع الجديد وعندئذ سوف يجد نفسه مضحيا بما يعتقد أنه من أقدس المقدسات .

وهكذا نشأت أزمة الأدب الكبرى في العصر الحديث كما ذكرنا من قبل، وهي كما ترى أزمة ترجع في حقيقتها إلى عنصر التنافس القائم بين

---

(١) فلسفة وفن ص ٢٦٤ .

عقيدتين تريد كل منهما أن تحل محل الأخرى، وكان من الممكن أن يحاول كل اتجاه أن يفسح للآخر مكاناً إلى جواره ولولا سببان جوهريان:

أولهما: طبيعة التحول المفاجئة فليس من اليسير أن تغير معتقدات الانسان بين يوم وليلة ، كما أن هذا التحول السريع قد حال بين الأدباء وبين رؤية الحقيقة من وراء هذا التحول ، فقد دفعهم الحماس والتعصب ، والنظرة السريعة القاصرة إلى أن يقرروا بأن جميع القيم التي كان يعتبرها الناس حية في الماضي قد حكم عليها الحاضر بالموت ، وأن قوانين الآلة وحدها هي التي تحكم بين البشر . ومعنى هذا أن الذي يتحكم في الانسان هو النظم والآلات فحسب . مثل هذه الأحكام التي انتهى اليها الأدباء هي التي أوجدت الهوة الكبيرة بين أنصار الاتجاهين المادي والمثالي وهي التي جعلت الخلاف جذريا والالتقاء صعباً ، بل لقد بلغ الأمر بشعراء تلك المرحلة أن انتهوا الى اليأس والقنوط ، وكان من أثر هذا كله أن وصف الشاعر اليوت الحياة بقوله : « ما الحياة؟ هي الموت » وللكلمة مدلولها العميق فهي تشير إلى أن العالم الذي يعيش فيه الشاعر تتناقض غاياته مع ما يؤمن به من غايات . . فهو يعتقد ان العالم الذي تحكمه قوى جعلت من الحياة ضرباً من الموت قد أحالتها الى عملية آلية ذات قوانين تحرك الإنسان بمقتضاها ، كأنه جزء من هذه الآلة والحقيقة عنده ان الحضارة الحديثة حضارة موت ، وأن آلات الحضارة تصنع الموت بكميات أكبر مما تصنع من السلع الأخرى .

وأما العامل الثاني في صعوبة الالتقاء بين الاتجاهين اليميني واليساري ، أو بين أنصار القيم القديمة والقيم الجديدة في الأدب ، هو عامل لا يتصل بالتناقض بين الشروط العامة للحياة وبين غايات الحياة المعاصرة ، ولا هو رهن بمرحلة التحول وحدها ، وإنما هو عامل يتصل قبل كل شيء بمفهوم المدارس المثالية للأدب ، تلك المدارس التي تؤمن بأن الأثر الأدبي - أيا كان نوعه إنما يصدر عن تجربة خيالية أو حدسية تلتمس لذاتها ولا تهدف لغاية من ورائها ، اللهم إلا ما في التجربة ذاتها من جمال أو لذة أو جدة . وبمعنى آخر وعلى حد قول وولتر باتر ، ليست الغاية في الأثر الفني هي ممارسة التجربة نفسها . وواضح أن أصحاب هذه النظرة لا يعنون في التجرية الشعرية أو

الأدبية الا بقيمتها الجمالية الفنية وحدهما ، والفن عند هؤلاء ليس وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة ، بقدر ما هو وسيلة لخلق صور وأخيلة وإحساسات تبعث على اللذة ، وتنشر الجمال للجمال وحده . أما ما في العمل الفني من نشاط آخر عقلي أو اجتماعي ، أو فلسفي أو أخلاقي فليس له قيمة في ذاته ، وفي هذه الحالة لا تتوقف قيمة العمل الفني على ما فيه من خير خلقي أو اجتماعي أو فلسفي ، ولا يتوقف معيار صدقه على أي شيء يقع خارج العمل الفني نفسه .

وواضح أن اصحاب هذه النظرة لمفهوم الأثر الأدبي وطبيعته ووظيفته قد تورطوا في خطأ جوهري ، فهم بهذا الاتجاه إنما يعزلون مادة الفن عن صورته ، ولا يلقون بالاً إلا لكل ما يتضمنه الأدب من أمور تتعلق بالمجتمع والأخلاق وسائر مقومات الحياة الفكرية العميقة ، وما يتصل بالحياة الإنسانية من مشاكل هي في الحقيقة من صميم تفكير الفنان . فإذا كانت مشكلة الفنان الحقيقية هي في محاولته الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه ، فان الشاعر الذي يبدو في وصفه للعالم مغرقا في الرومانسية أو المثالية انما هو شاعر لم يصب إلا قسطا ضئيلا من النجاح ، بل لعله ان يكون في بعض الأحيان عازفا عن محاولة الخوض في موضوعات يحتاج إلى تقمص مشاعر الآخرين والى قدر من قوة الخيال التي بدونها لا تتوافر للأديب أصالته وقدراته . أضف إلى هذا اننا اذا زعمنا ان ليس في دولة الفن الا عبادة الجمال ، وان الجمال وحده هو غاية الغايات في دولة مستقلة ذات سيادة ، فقد حجزنا الأدب عن ممارسة الحياة ، بل لقد جعلنا الحياة شيئاً ساذجا لا يستحق أن يعاش .

وقبل أن نناقش ما في هذا المفهوم من خلط يتنافى مع موضوع الأدب ووظيفته يجدر بنا أن نستعرض أهم المدارس التي دعت إلى تنحية الفن عن ممارسة الحياة ، والتي فصلت بين الشكل والمضمون في الفن أو بين مادة الفن وصورته ، والتي مهدت السبيل لنوع من الطغيان ، طغيان عنصر واحد من عناصر الفن على سائر العناصر الأخرى .

أن أولى هذه المدارس هي مدرسة « الفن للفن » . وقد ظهرت أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر وانتشرت انتشارا واسعا في أوروبا ، وكانت بمثابة رد فعل أو احتجاج على تيار آخر كان قد ساد الأوساط الأدبية قبل ظهور هذه المدرسة ، إلا وهو طغيان مدرسة الفن « للأخلاق » التي أسرفت إسرافاً مخلا عندما سخرت الفن بطريقة سافرة لخدمة بعض قطاعات الحياة ، ودعت الى الفضيلة بلغة أقرب ما تكون للغة الوعظ والإرشاد، كما بلغت أحيانا في الدفاع عن الدين والدعوة إلى مبادئه في شكل يخرج عن الفن إلى الدعاية على نحو ما دعت إليه المدرسة الاشتراكية المسيحية في منتصف القرن التاسع عشر .

وإذا كان للأدب أن يكون في جانب النبل والفضيلة ، فإنه لا يجوز بأي حال أن يتخلى عن رسالته في عالم الذوق الفني والمهارة في البناء حتى لا يهبط الى التبشير بفضيلة من الفضائل أو أعطاء العظات . لقد كان النبل والشرف والبطولة وخير ما في الضمير الإنساني وأسماه طابعا مميزا لما تخلقه في وعينا آداب اليونان القديمة . وكلنا يدرك مدى ما خلفته مسرحيات اسكيلوس وصوفو كليس من معاني الخير، والتي جعلت شاعراً مثل جيته يقول « اذا كان لشاعر من الشعراء مثل روح صوفوكليس العالية ، كان تأثيره فاضلاً على الدوام ، مهما كان نوع العمل الذي يقوم به »[1] . على ان القضية عند هؤلاء القدماء من شعراء المآسي اليونانية والذين نحوا نحوهم وكانوا دائما في جانب النبل والفضيلة لم تكن قضية تهذيب وإرشاد، فقد تركوا هذا لمن هم أدنى منهم مرتبة من الكتاب والشعراء ، أو لمن أضلتهم النظرة الباطلة التي لا تجعل من الفن شيئاً له قيمته إلا اذا دعا إلى خدمة أغراض وعظية وإرشادية، فقد سما شعراء اليونان القدماء الى مرتبة عالية من الفن وكانوا جميعا - بطريق غير مباشر - من دعاة الفضيلة الصارمين .

على أن مدرسة الفن للفن هذه لم تستطع وهي في فورة حماسها لتلخيص الفن من الحض على الفضيلة بلغة الوعظ والاشاد أو تعليم مبادىء الدين ، لم

---

(١) علم المسرحية ص ١٩١ .

تستطع ان تمنع نفسها من طغيان آخر هو طغيان الشكل أو الصورة الذي يجرد الفن من كل مضمون لا يثير الإحساس بالجمال في نفس الإنسان[1].

وإذا تركنا مدرسة « الفن للفن » والتي تسمى أحياناً « بالمدرسة التعبيرية » إلى المدرسة التأثيرية التي ظهرت في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن ، فسنرى أنفسنا أمام اتجاه مماثل لاتجاه أنصار الفن للفن . ويتجه انصار هذه المدرسة الى تحديد قيمة العمل الأدبي أو الفني بمدى ما يستطيع هذا العمل أن يثيره فينا من عاطفة وإحساس غير عابئين بما يتضمنه العمل من أي مقوم من مقومات الحياة الإنسانية، وهكذا نجد أنفسنا أمام طغيان آخر ، فإذا كانت مدرسة الفن للفن قد عبدت الجمال فإن المدرسة التأثيرية قد عبدت الإحساس. وكلنا يعلم مدى ما في الاعتماد على الإحساس أو التأثيرية وحدها من قصور بالغ . فقد تختلف الحالة النفسية من فرد لآخر عند تلقي الأثر الفني ، ومن ثم تختلف استجابة كل فرد منا تبعا لموقفه النفسي أو حالته العاطفية « الشعورية » . . .وهناك مئات من الأسباب التي تجعل الاحساس يختلف من فرد الى فرد بحكم الثقافة والبيئة والعصر ، بل وبحكم اللحظة التي يكون عليها الانسان عند مواجهته للأثر الفني . فقد يكون في لحظة ما كاسف البال حزينا أو واقعا تحت تأثير عاطفة خاصة ، فيضيق صدره بالقصيدة التي أمامه ، فيحكم عليها بالركاكة أو الضعف ، وقد يعود فيقرأ القصيدة نفسها بعد أن زالت عنه تلك الحالة النفسية الكئيبة فيراها قصيدة رائعة . وهكذا ترى أن أصحاب النظرة التأثيرية في النقد يغلبون آثاره العاطفية على كل شيء ومعيار الجودة عند هؤلاء هو مدى ما يتركه الأثر الفني من مشاعر مختلفة . من هؤلاء ، أناتول فرانس الذي عرف الناقد بقوله : بانه نفس مرهفة الحس تروي مغامراتها بين روائع الآثار الفنية . وواضح ما في هذا التعريف من قصور . فالفرق شاسع بين اللذة والفن ، فقد تكون لوحة من لوحات الفن محببة لدينا لأنها توقظ في نفوسنا ذكريات جميلة ثم تكون الناحية الفنية رديئة. وليس أدل على فساد الاعتماد

---

(١) الاشتراكية والأدب ص ١٢ ، في الأدب والنقد ص ١٢٤ ، ص ١٢٥ .

على التأثيرية وحدها في النقد من الرد الذي وجهه اليها أحد انصارها وهو الناقد الامريكي جون سبنجارن الذي خاطب هؤلاء الذين يروون مغامراتهم في حضرة الأثر الفني قائلا : لستم أنتم موضع اهتمامنا وانما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعنينا ، وانتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدوننا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل إن نقدكم ليحاول دائما أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم »[1] .

ومع ذلك فقد كان سبنجرن نفسه أحد اقطاب هذه المدرسة التأثيرية . فهو وان كان قد دعا النقاد الى التماس القيمة من داخل القصيدة إلا أنه حصر تلك القيمة فيما تتركه قراءة الأثر الفني من الإحساس برعشة اللذة . فيقول في كتابه « النقد الخلاق ومقالات أخرى» :

إن وظيفة النقد بالنسبة للناقد التأثيري هو الشعور بالأحاسيس عند تلقي العمل الفني والتعبير عن هذه الأحاسيس . القراءة عندي هي الإحساس برعشة اللذة . ولذتي هي في حد ذاتها حكم على العمل الفني ، هل في إمكاني ان أصدر حكما افضل من الشعور باللذة ؟ إن كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أعبر عن مدى تأثري به » ثم يستطرد قائلا : « ليس من وظائف الشعر الجوهرية نشر اية دعوة اخلاقية أو اجتماعية الا بمقدار ما نقول أن وظيفة بناء الكباري هي نشر دعوة لغة الاسبرانتو »[1] .

وهكذا يرى سبنجارن ان المنهج السليم في نقد الأدب هو المنهج الذي لا يتعقب في العمل الأدبي غير عنصري الإحساس واللذة ، متجنبا الخوض في كل ما يتصل بحياة الشاعر أو الكاتب ، وعلاقة هذه الحياة بالبيئة الثقافية والاجتماعية وقيم العصر الذي يعيش فيه أو ما عسى أن يكون لذلك من تأثير في أدب الكاتب أو شعر الشاعر .

---

(١) مختارات في النقد الأدبي المعاصر .
(٢) الاشتراكية والأدب ص ١٧ .

ولم تكن الاتجاهات المناهضة لفكرة الفن للحياة ، والفن للمجتمع ، قاصرة على هاتين المدرستين اللتين أشرنا إليهما، ونعني بهما مدرسة الفن للفن والمدرسة التأثيرية . فقد ظهر إلى جانب هاتين المدرستين مدارس أخرى نرى من الضروري الإشارة اليها ، ومناقشة ما تستند إليها من قضايا قبل أن ننتقل إلى مناقشة الاتجاه اليساري وعرض فلسفاته .

فقد ظهرت في القرن العشرين مدرسة «الإنسانية الأدبية» التي دعا إليها الناقد الامريكي المعروف «ارفنج بابيت» والفيلسوف الكبير بول المرمور ، ولعل أدق ما يمكن أن توصف به هذه المدرسة أنها مدرسة رجعية بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، فهي لم تدع إلى المحافظة على القيم الكلاسيكية القديمة فحسب ، بل شنت حربا لا هوادة فيها على كل الثورات الأدبية التي تهدف إلى إحداث أي تغيير في حياة الأفراد وحياة الجماعات فقد ثارت على الاتجاه الرومانسي واعتبرته مروقا على ما ينبغي لحياة الأدب وأساليبه من الاستقرار والثبات . كما اعتبرت القيم الفردية التي أعقبت الثورة الفرنسية ، والتي تزعمتها الطبقة المتوسطة والتي جاءت بها الديموقراطية ، قيما مخربة ، ذلك لأنها قيم تعتمد على طغيان الذات وسلطان العاطفة الجامحة المشبوبة ، مما يؤدي في نظرهم إلى ضعف الإرادة: إرادة الانسان فردا كان أو جماعة ، ولم تقف ثورة هذه المدرسة «الهيومانية» أو «الانسانية» على طائفة الرومانسيين ، وحدهم ، وانما تعدت ذلك إلى حرب لا هوادة فيها على الإيمان بالعلم ، فهو عندهم ينشر الفكرة الجبرية أو الفلسفة الحتمية ، التي تقول بأن الإنسان ومواقفه وما ينتهي اليه ليس إلا ثمرة حتمية للعوامل المحيطة به أو الفاعلة فيه[1] ، الأمر الذي ينتهي بالإنسان إلى موقف يصبح فيه مشلول الارادة عاجزا عن الاستعانة بالدور المنظم الذي تلعبه الارادة في حياة الفرد والمجتمع . من أجل هذا شن بابيت زعيم هذه المدرسة الحرب على عدويه اللدودين روسو لأنه أبو العاطفة وفرانسيس بيكون لأنه أبو العلم الحديث .

ونحن ، وإن كنا اليوم في عصر الاشتراكية الذي يعترف بحقوق

---

(١) المرجع السابق ص ١٧

الجماعات والأفراد على حد سواء لا نكتفي في الفن أن يكون مجرد عاطفة مشبوبة تكتسح أمامها إرادة الإنسان ، إلا أننا ما زلنا نحتفظ للثورة الرومانسية ببعض أفضالها . فقد كان روبسو وأصحابه من زعماء الرومانسية قوة لا يستهان بها ضد رجعية النظام الإقطاعي الفاسد ، وطاقة ثورية ضد الفساد في زمنهم الذي كان قد استولى على ضمائر الناس الذين كبلتهم قوى الثبات والارستقراطية . ونحن وإن كنا نؤمن كذلك بأن الفكر البرجوازي الفردي للتحرر من كل قيد شيء مجاف للتقدم الاشتراكي إلا اننا مع ذلك لا نستطيع أن ننكر ما حققته ثورة الرومانسيين وأنصار العلم من بعدهم ، فقد كان لهذه الحركات آثارها العميقة في التراث الإنساني العظيم من ناحية وفي إرادة التغيير التي حولت حقوق الإقطاع ، وحولت الانسان الى قوة تتطور إلى الامام من ناحية اخرى . وليس من شك في أن هذا الجزء التقدمي الذي حققته ثورة الرومانسيين وثورة العلم أكثر إيجابية وفاعلية مما يدعو اليه « بابيت » وأنصاره من أصحاب المدرسة الإنسانية .

وإذا كنا نؤمن بأن الحركة خير من الخمول . وأن الثبات تعويق للتطور الطبيعي للحياة فليس من المعقول أن عالما يبني نفسه من جديد يقف عند العودة إلى ما سماه بابيت بالقيم الرشيدة والتقاليد العريقة التي خلفتها لنا ثمار الحضارة اليونانية ، وذلك لأننا مع إيماننا العميق بالتراث الكلاسيكي الخالد فإن الرجوع إلى هذه المثل العليا وحدها لا يكفي في مرحلة أزمة حضارية خطيرة يمر بها العالم الآن . وكل ما فيها يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم . والأولى بنا أن نجابه المرحلة التي نحن فيها من أن ندفن رأسنا في الرمال يأسا من التقدم وخوفا من المستقبل .

بقيت بعد ذلك مدرسة واحدة من هذه المدارس المثالية وهي مدرسة اللاوعي التي ظهرت على أثر انتشار سلطان العلم والخوف مما يؤدي إليه التفكير المادي والاجتماعي من انتهاك لفردية الإنسان وسحق شخصيته . وقد اشتهرت هذه المدرسة باسم السريالية أو مدرسة ما فوق الواقع ، وتقوم فلسفة هذا الاتجاه على معاداة الواقع والعقل والنظم التي يخضع لها الفن والأدب ، والتحرر من كل هذا ، ثم التماس الخلاص بالتمسك بما في الإنسان من

ملكات وما جبل عليه من استعدادات فطرية ، هي السبيل الوحيد للكشف عن طبيعة النفس الإنسانية ذلك أن نمو العقل وخضوعه لما تفرضه العادة والتقاليد والوعي المنطقي من شأنه أن يعوق خيال الإنسان ويفسد فطرته السليمة .

ولقد بلغ الجموح والشطط بهذه المدرسة حداً جعلها لا تكتفي بتحرير الخيال في الحدود المعقولة التي سمحت بها المدرسة الرومانسية ، بل لقد ذهبت إلى الحد الذي اعتبرت فيه الخيال الرومانسي محدوداً خاضعا للنظام والعقل والمنطق . إن السريالية تطالب الفن بان يصدر تلقائيا وفي غير وعي ، بان تفتح الباب أمام العقل الباطن وحده لكي يعبر عما يجول فيه من مشاعر ، وما يرسمه خياله من صور مبهمة . وهم يحذرون العقل والتفكير المنطقي تمام الحذر لأنهما في نظرهما العدو اللدود للفن الصحيح ، ويسوقون لدعواهم هذا المثال : « انظر إلى الطفل في الخامسة مثلا ، إن سألته أن يرسم لك شجرة أو بيتا أو نجما أو حوتا أو جبلا أمسك بالقلم دون تردد ، وخط لك خطوطا لا معنى لها ، ولا عقل فيها ، ولا صلة بينها وبين الصورة المعروفة لهذه الأشياء ، وهو يخطط دون تردد ، وإن لم يكن قد رأى ما طلبت إليه رسمه . فهو في الحقيقة لا يرسم صورة الأشياء ، ولكن يعبر عما يعتمل في نفسه من مشاعر ، وما يجول في خياله من صور مبهمة . فإن أنت سألت نفس الطفل بعد أن يكبر ويبلغ الخامسة عشرة أن يرسم لك شيئا من هذه الأشياء أمسك بالقلم - ثم تردد طويلا وقال : كيف أرسم حوتا ، وأنا لم أر الحوت ؟ هنا نحس بان ما اكتسبه الإنسان من عقل ومنطق بنموه في الحياة وبتعوده إقامة علاقاته مع الغير على العقل والمنطق قد قتل فيه انطلاقاته الصادقة الأولى أيام طفولته ، أيام كان خياله بلا قيود ولا حدود وأيام كان عقله الباطن هو المتحكم في أفكاره وأفعاله »[1] ، وواضح من هذا المثال أن العودة إلى الطفولة إنما هي رمز للتحرر من كل منطق ونظام ، وأن المبدأ الذي تقوم عليه هذه العودة ليس التماسا للعلاقة اللازمة بين الفن والطفولة ، والتي لا مفر منها لكل فنان

---

(١) الاشتراكية والأدب ص ٣٦ .

صادق بقدر ما هو هروب وانسحاب إلى المنطقة الحرام التي تنأى فيها النفس عن أي مؤثر خارجي . إنه موقف أشبه بموقف الإنسان المذعور الذي يخاف أن يدنسه الواقع أن هو لمسه والذي يرى فيه عدوا خطراً فيهرب ما وسعه الهرب الى الخيال الطفولي وإلى عالم الأحلام والوهم محاولا ما استطاع أن يتجنب الخوض في المجتمع الحديث ، والمجتمع الآلي المنطقي الذي يصب كل ما في الحياة في قوالب ، ويجعل من الأفراد قطعا متشابهة كأنهم قوالب طوب ، أو قطع متساوية من الصابون داخل صندوق .

وهكذا نرى أن السريالية بزعمائها من الشعراء والرسامين ، وأشهرهم من الشعراء الشاعر الكبير أندريه بريتون الذي أصدر بيانه السريالي الأول عام ١٩٢٤ ، ثم أصدر البيان الثاني عام ١٩٣٠ وأشهرهم الرسامين بيكاسو وسلفادور رالي . هكذا نرى أن السريالية حركة تذمر وسخط واحتجاج على آلية الحياة الحديثة ، والفزع من خنق حرية الفرد وسحقه .

وعلى الرغم مما في هذه المدرسة من ثورة كشفت عن كوامن اللاوعي وقدراته وأبانت العقم الذي أصاب بعض جوانب الحياة الروحية نتيجة لعوامل الفساد في الحضارة الحديثة ، فإنها من غير شك قد اتخذت طريقا سلبيا في مواجهة الحياة . فإذا كان الفن لا يؤمن بالقوالب المتكررة ولا يعترف بسيطرة من أي نوع تفرض عليه فرضا ، فإنه كذلك لا يؤمن بأن حل مشاكل الحياة الحديثة يمكن أن يتم عن طريق الهروب والانسحاب التام من مواجهة الواقع ، والالتجاء إلى دنيا منعزلة يقيمها الفرد لذاته ومن ذاته .

والآن ، وقد استعرضنا معظم الأسس التي تقوم عليها المدارس المثالية المناهضة للمذاهب الواقعية ، وبالتالي للتحول الاشتراكي يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة نناقش فيها بعض الاتجاهات اليسارية المتطرفة ، والتي تمثل الى حد كبير الطرف المقابل والمضاد حتى يتيسر لنا في النهاية الوقوف على نوع الأدب الذي يوائم تطورنا الجديد ، والى اي حد يستطيع ، مع محافظته على القيم الأصلية للأدب وشروطه الأساسية التي يدخل بها في نطاق الفن ان يشارك في حدود مقدرته في تجارب الحياة الجديدة ، مشاركة ايجابية تصلنا

بالحياة من حولنا وتبصرنا بواقعنا ، وتدفع بمجتمعاتنا الى حياة أكثر رحابة وغنى : وأهم المدارس الأدبية التي ظهرت بظهور الاشتراكية والتي تعتبر نفسها معبرة عن الفلسفة الاشتراكية هي المدارس المسماة بالاشتراكية الثورية ، والواقعية الاشتراكية ، والأدب الهادف أو الملتزم ، ومدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي . وعلى الرغم من تعدد هذه المدارس فانها تعتبر في حقيقة الأمر فروعا لأصل واحد هو الواقعية الاشتراكية .

ولعل أول ما تجب الاشارة اليه في هذا المقام أن نفرق بين الواقعية القديمة التي اجتاحت التعبير الأدبي في شتى فنونه وألوانه والتي ثارت على المذاهب الرومانسي وبين ما يسمى الآن بالواقعية الاشتراكية .

الواقعية في الأدب ، بمعناها العام ، هي محاولة تهدف الى تصوير الحياة الطبيعية الانسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة ، وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع الى مستوى المثال أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل اغراض معينة ، أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب . كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو عن عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة .

ومن ثم فهي ، أي الواقعية ، بهذا المعنى ، وفي حدود هذا النطاق ، لا تعتبر حديثة عهد بالأدب فقد ظهرت في عصور الأدب المختلفة من قديم الزمان إلا أنها لم تكتسب هذا المفهوم المحدد الا في عصرنا الحديث .

فقد تطورت وأصبحت حركة أدبية متبلورة ، وذات طابع خاص في أوروبا عقب الثورة الفرنسية في عام ١٨٣٠ واحتلت مكان الصدارة بين الاتجاهات الأدبية من عام ١٨٥٠ الى عام ١٨٨٠ . وكان طبيعيا وقد نحت الواقعية هذا النحو ان تستنكر اعتماد الكلاسيكية على تقليد أعمال الفن الرفيعة المثالية ، كما ترفض إغراق الرومانسية في الذاتية والفردية .

فالإنسان الذي يدين بالواقعية تكون له شبه رسالة بريد أن يؤديها وهي رسالة تختلف أساساً، بل تتناقض تماماً ، مع من يدين بمذهب الفن للفن ، إن الاتجاه ، الواقعي يتطلب مشاركة بسيطة وفعالة مع تيارات التطور الكبير

السائدة في عصره ، ومن هنا بدأت حركة الشباب الألماني التي ثارت على الميول الرومانسية كما تزعمت الثورة على الاتجاهات القديمة التي نادت بها الكلاسيكية ، فقد كانت الكلاسيكية تتجنب الخوض في حياة الرجل العادي أو رجل الشعب الذي كان يمثل في ذلك الوقت طبقة أدنى من الطبقة المتوسطة ، كما كانت تعزف عن تناول الأفكار الشائعة أو المتداولة وتعزل نفسها عزلا تاما عن قوالب الأدب الدنيا كما كانت تسميها مثل الملاهي ، والحكايات الشعبية .

أما بعد تطور المجتمعات الحديثة ، فلم يعد الأمر كما كان بل ، أصبحت معضلات الحياة وجميع الألوان المحلية ، وعادات العصر ، وقيمه الجديدة وأحداثه سواء منها المقبول أو غير المقبول ، وسواء منها ما تعزف عنه النفس أو ترضى ، أصبحت جميعها موضوعات أدبية نقدية تستحق التناول والعلاج . كما أصبحت لغة الأدب لا تنفر من الخوض في شؤون الحياة العادية واليومية أو مشاكل الطبقات الدنيا . بل تتسع مفرداتها وأساليبها لتصوير كل زاوية ، والدخول الى جميع أزقة الحياة الشعبية .

ويعتبر « بلزاك » في الطبيعة من رواد هذه الحركة ، فقد جمع ما يقرب من مائة وخمسين قصة أطلق عليها جميعها اسم « الكوميديا البشرية » وذلك على الرغم من غلبة التشاؤمية التي سادت فنه وخضوعه للفلسفة الاجتماعية المعاصرة له ، والتزامه بالحبكة القصصية المتداولة ، الأمر الذي جعل فنه ينحدر رغم أنفه إلى التقاليد الرومانسية. نقول على الرغم من كل هذه الصفات التي تجعل بلزاك لصيقاً ، بالرومانسية ، متأثراً بها فقد اعتبره النقاد من أوائل من قادوا الحركة الواقعية في القصة ، شأنه في ذلك شأن موباسان وديكنز . ويمثل هؤلاء جميعا مرحلة الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية خير تمثيل .

ويقابل هؤلاء « ديستوفسكي » و « تشيكوف » في روسيا . غير أن هذه الواقعية التي سادت أدب أوروبا وروسيا في القرن التاسع عشر ، قد ناهضتها الواقعية الاشتراكية التي كان من أول من بَشَّر ببعض مبادئها مكسيم

جوركي . فلم يعجب جوركي بما ساد واقعية هؤلاء الكتاب من تصوير علامات التدهور والفساد التي سادت مجتمعات تلك الفترة ، ولم يقبل الاتجاه القائم الذي اعتنقه بلزاك والذي يكشف عن الشرور والآثام التي تكمن في النفس البشرية ، والتي يزيد في تصويرها وتأكيدها ما يشعر به الكاتب من خصومة نحو مجتمعه الذي حال بينه وبين أسباب الحياة الخالصة من أدران الفساد ، والتي جعلت بلزاك ينتهي إلى هذه التسمية التي اختارها لتكون من عنوانا لقصصه ألا وهي « الكوميديا البشرية » . ويكفي ما تضمنته هذه التسمية من نقد لاذع ساخر موجه إلى ما كان يدور في مجتمعات تلك الأيام من وصولية ونفاق ، وانتهازية ، ومن ثم كانت شخوص قصصهم ورواياتهم لا تصور في الغالب الا هذا الجانب الشرير في حياة الناس .

« في قصة الأب جوريو » لبلزاك يوجه أحد الشخصيات وهو « فوتران الواقعي » الحديث إلى رستنياك الطالب المثالي الذي تفتحت نفسه إلى الطموح بعد أن غادر قريته إلى باريس فيقول : إن الثورة العاجلة هي المشكلة التي تعرض لخمسين ألف شاب مثلك ، لمن يجدون أنفسهم في موقفك الحالي . وأنت واحد من هذا العدد ، فكر الجهود الذي يجب أن تبذل ، وفي عنف المعركة التي ستخوضها ، لا بد أنكم سيأكل بعضكم بعضاً كالعنكبوت الذي يجتمع في زهرية واحدة . وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هنا خمسون ألف مركز كبير . أتدري كيف يشق الناس سبيلهم في هذه الحياة ؟ يشقونه ببريق العبقرية أو المهارة في الخسة . يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة ، أو أن تتسلل بينها كوباء . أما الشرف فلا فائدة فيه . أن الناس ينحنون أمام قوة العبقرية وهم يكرهونها ، ويحاولون النيل منها بأقوال السوء، وذلك لأنها تأخذ دون أن تقتسم ولكنهم ينحنون إذا ثابرت . وفي كلمة واحدة الناس يعبدونها جاثين عندما يعجزون عن جرها في الأوحال . وكذلك الخسة فهي قوة ، الخسة سلاح الضعفاء يملاؤون الأرض ، وسوف تحس بوخزاتها في كل مكان ، إذا كنت تريد أن تثري سريعا فمن الواجب أن تملك شيئاً ، أو تتظاهر بأنك تملك شيئاً . . . لكي تصبح غنيا يجب أن تغامر بضربات قوية ، وإلا أضعت قوتك في الحبو ، ثم هيهات. وفي المهنات المائة التي تستطيع ان

تزاولها سترى الجمهور يسمي العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة لصوصا .

استخلص الرأي ، هذه هي الحياة ، فهي ليست أجمل من الطبيخ ، ورائحتها رائحته ، يجب أن تلوث يديك إذا أردت أن تثرى ، ولكن يجب أن تعرف كيف تغسلهما بعد ذلك . ففي هذا جماع الأخلاق في عصرنا » .

ويتضح لك من هذا الحديث الذي وإن جرى على لسان فوتران المجرم الهارب من السجن فهو من غير شك دليل على ما يشعر به بلزاك نحو مجتمعه ، وما يراه في هذا المجتمع من نزعة الشر الغالبة على كل شيء . هذا الجانب التشاؤمي الانهزامي في الواقعية القديمة كان بداية الخيط الذي أمسك به مكسيم جوركي عندما درس أعمال كتاب هذه الواقعية . فقد أدرك جوركي ما في أدب هؤلاء من روح قاتمة ، تقف جهودها على جانب واحد ، وترى الحياة بعين واحدة . وذهب جوركي وتلاميذه الى أن الأدب الفردي المتصل بتصوير العلاقات العائلية والشخصية والتي لا تعترف بالجماعة كعامل فعال في التاريخ والتطور أدب لا يصور المفهوم الصادق للحياة ، ولا يحمل القوة الخالقة التي تكمن وراء بناء المجتمعات وتطويرها . وقد عبر جوركي عن هذا المعنى بقوله :

« إن أهم موضوع يتناوله الأدب الأوروبي والروسي في القرن التاسع عشر هو الفرد ومعارضته للمجتمع والسلطة والطبيعة ، وكانت وفرة الأسس السلبية تحمل الفرد على مقاومة المجتمع لأن الفرد كان يشعر بأن المجتمع يسحقه ، وكأن شيئاً يحول دون نموه ، ولكنه كان يفهم فهما سيئاً أنه السبب في الابتذال والاجرام ، اللذين يقوم عليهما المجتمع ، وكان أدبنا حتى نشوب الثورة يرتكز على الرجل وما يصادفه من حوادث مثيرة تجعله يشعر أنه سجين حياته ، وأنه غير نافع للمجتمع ، فكان يبحث عن مكان مريح فلا يجده ، فيحز الألم في نفسه ويتلاشى هذا الرجل إما في صلح زري مع مجتمع يبغضه ، أو في تعاطي المخدرات والانتحار ، ويقول جوركي عن دوسيتوفسكي :

ومما لا شك فيه أن دوسيتوفسكي كان عبقريا ، ولكنه عبقرينا الشرير ، فهو قد أحس وفهم حتى سبر أغوار الاحساس والفهم ، وسره أن يصور لنا مرضين : قسوة العدمي السادية ونقيضها مازوكية المخلوق العفن الفاسد . ولقد أحب دوسيتوفسكي تصوير هذه النفس المظلمة المضطربة البغيضة لأنه كان رجلا معذبا ذا شعور مريض[1] .

هذا هو نقد جوركي لاتجاهات الواقعية القديمة ، فقد شن عليها هجوما قاسيا لاذعا ذلك لإيمانه بغلبة الخير على الشر في روح الإنسان، وتمجيده لكفاح العامل ، واعتقاده بأن الدور الذي تقوم به الشعوب المتطورة دور هام في تطوير العلاقات الاجتماعية ، وخلق حياة إنسانية أفضل . وهذا هو ما عبر عنه في قصة « الأم » بقوله :

« إنني قوي الإيمان بأنه سيأتي وقت يحب الناس بعضهم بعضا ، ويغدو كل فرد أشبه بنجم يضيء أمام أمنية أخيه الانسان طريق الحياة ، ويصغي إلى رفيقه كما يصغي لأعذب الألحان ، ويخطر الرجال أحرارا على أديم الأرض ، عظماء في حريتهم ، ويحس الجميع بقلوب سمحة لا يشوبها حسد أو زيغ ، ، وتنزع من القلوب العداوة والكراهية فلا يبقى ثمة شيء يفصل بين النفوس والحق .

حينذاك تصبح الحياة هبة عظيمة النفع للإنسان، ويرتفع وجهه نحو الأعالي، لأن الأحرار تعنو لهم الأعالي كلها ، حينذاك تحيا حياة يسودها الحق والحرية والجمال . وطوبي لمن يكونون أشد حنوا على الإنسانية من غيرهم . وتكون حياتهم أخصب وأعمق ، طوبي لمن يكونون أكثر حرية ، لأن في الأحرار يكمن الجمال كله ، حينذاك تكون الحياة عظيمة ، والذين يحبونها عظماء » .

وهكذا ترى أن هدف جوركي من الواقعية أن تكون نمطا من التعبير يلهمنا التطلع إلى الأمام . . . إلى بعث جديد . الى حياة يسودها الوئام

---

(١) مقدمة مجموعة قصص جوركي .

والسلام ، ولعل خير مثل أن يوضح لك الفرق بين الواقعية القديمة والواقعية الجديدة موقف الأم عند مكسيم جوركي وموقفها عند نجيب محفوظ في رواية « بداية ونهاية » . فالأم عند جوركي أم مكافحة والهدف من شخوص القصة ، والأدوار التي تؤديها هو أبرز ما في هذه الشخوص من الطبيعة الانسانية الخيرة ، وما تنهض به من تعبير عن الجماعات ، وما تجسده من طموح الشعب وآماله . والقضية في رواية « الأم » لجوركي ليست قضية عائلية تتصل بالعلاقات الشخصية بين أفراد هذه العائلة ، وبالخصومات التي تنشأ بينها وبين مجتمعها ، وإنما هي قضية أم تسعى نحو فجر جديد ، وتمثل نمطا من الكفاح البطولي من أجل الجماعة ، أو من أجل جيل من الناس . أما في بداية ونهاية فنجد أما برجوازية لا تعيش إلا في هذا المحيط الضيق الذي يصلها بأفراد أسرتها وحدهم ، ولا يهمها إلا أن تحقق لأفراد أسرتها مكانا لائقا في المجتمع الذي تعيش فيه ، ثم تفشل الأم في النهاية لأن المجتمع يقهرها وينتهي الموقف بانتحار البطل على نحو انهزامي فاشل .

على أننا يجب أن ننبه إلى أن الآمال التي راودت جوركي ، والتي كانت جزءا من مذهبه الاشتراكي الذي يسعى نحو تغير شامل في سبيل ما يسميه بحياة أفضل وأجمل ، كانت إلى حدٍ كبير تنظر في فلسفتها الاجتماعية نظرة شاملة ، ولا تطرح الفرد من حسابها ، لإيمانها بأن الحياة تشمل المجتمع والفرد على السواء . وذلك أن جوركي كان يؤمن بالاشتراكية الإنسانية التي تعمل من أجل الحياة ، لا من أجل المجتمع وحده ، والتي لا تنظر للمجتمع على أنه الكيان المادي المحسوس ومجموعة العلاقات الاقتصادية البحتة ، وقيم المادة الصماء وإنما تنظر إلى المجتمع باعتباره فردا وجماعة ، جسدا وروحا . هذه النظرة الشاملة هي في الحقيقة دعوة مادية ودعوة روحية معا ، وعلى هذا الأساس تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد .

من أجل ذلك نبع الالتزام عند جوركي من ذاته ، ولم تفرضه عليه مذهبية أو سلطة مستبدة ، ولكن لإيمانه بأن الأدب عامل من عوامل الكفاح من أجل تحرير الشعوب ، وأنه عنصر فعال لخدمة قضايا الإنسانية، ووسيلة

لبناء الحياة وتطويرها . ولذلك فلم يكن الجمال عند جوركي منفصلا عن التعبير، كما لم يكن منفصلا عن الفكرة أو الهدف

على أن هذا الاتجاه الذي يبدو خلابا في دعوة جوركي ، لم يشأ له أن يستمر على هذه الصورة لدى من جاؤوا بعده من الداعين للواقعية الاشتراكية ، فقد تطرفت نظرة هؤلاء تطرفا يساريا فاق التطرف اليميني نفسه ، وأصبحت الواقعية الاشتراكية لا تعبر إلا عن آلية ميكانيكية تثق في نظرية الجبر ، وتجرد الإنسان من إرادته الحرة وذاتيته الخالصة ، وتحاول ما استطاعت أن تخضع الإنسان للعالم الخارجي إخضاعا تاما ، ثم انتهى بها الأمر بعد هذا كله إلى أن تحول الفن والفكر الى مجرد الدعاية .

ولقد أسرف نقاد اليسار الشيوعي إسرافا مخلا عندما افترضوا أن الأدب والفن والفكر بل العلم أيضا ليست إلا ثمرة الاقتصاد والاقتصاد وحده . فما دام الاقتصاد هو محرك التاريخ فلا بد أن يكون وراء أي نظرية فلسفية أو مدرسة أدبية أو اتجاه علمي .

« ولقد نبعت هذه النظرة المتطرفة من الفكرة الماركسية التي تذهب إلى الفكر وظيفة من وظائف المادة أولا وقبل كل شيء ، وإذا كانت مدرسة الاشتراكيه الثورية تعتمد على قول ماركس : إن الفلاسفة لم يفعلوا أكثر من تفسير العالم بطرق مختلفة ، والمهم هو تغيير العالم . فإن مدرسة الحتمية التاريخية أو الجبر الاقتصادي تعتمد أيضا على هذا القول ، حين تزعم أن الأدب البرجوازي أو أدب الطبقة المتوسطة لم يفعل أكثر من أنه عكس صورة العالم ، أما الأدب البرجوازي أو أدب الطبقة المتوسطة لم يفعل أكثر من أنه عكس صورة العالم ، أما الأدب البروليتاري أو العمالي فهو خطوة متقدمة على ذلك لأنه يؤدي الى تغيير العالم[1] .

وواضح ما في هذا القول من شطط لا يقبله العقل ، فوق ما فيه من مجافاة سافرة للمفهوم الحقيقي للأدب . فنحن مع إيماننا بالحقيقة التي تقول

---

(١) الاشتراكية والأدب ص ٤٤ .

بأن الأدب والفكر والفن موضوعات تتأثر إلى حد كبير بالأوضاع الاقتصادية، وبالتطور الصناعي والمادي إلا أننا لا نستطيع أن نؤمن بأن الأدب والفكر والفن هي مجرد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصادية والمادية. ذلك لأننا نرفض الأساس الفلسفي الذي وضعه ماركس وإنجلز عندما جعلا من الفكر مجرد وظيفة من وظائف المادة.

»من أجل هذا نرى أن الواقعية الاشتراكية بهذا المعنى لا تقوم إلا على فكرة الاشتراكية الماركسية ولا تخدم إلا نوعا واحدا من المجتمعات هو المجتمع الاشتراكي الماركسي أو المجتمع الشيوعي، وأنها لا تخدم الفكرة الاشتراكية بمعناها الانساني الرحيب الذي يجمع بين المجتمع والحياة، والذي يعامل الإنسان على أنه عامل في مصنع أو فلاح في حقل أو طبيب في مستشفى أو مدير في إدارة أو فنان في مرسم أو كاتب في صحيفة أو جندي في جيش. ففي الاشتراكية الحقة مهما نظم المنظمون ومهما خطط المخططون، يكون المقياس الأول لكل ما يفعله الفرد أو تفعله الجماعة هو مدى توكيدها لانسانية الإنسان، وأن الخطة نفسها والنظام نفسه ما وجدا أول الأمر إلا لتحقيق الغاية. وأن كل نظام سياسي ما هو إلا غلاف، والمهم هو ما بداخل الغلاف هو الانسان[1].

وبعد فقد عرضنا في اختصار لأهم المدارس الأدبية المثالية منها والواقعية، لليمينية منها واليسارية، وواجبنا الآن أن نقف لحظة لنرى أين تكون رسالة الأدب الاشتراكي الحقيقية؟ أتكون عند المتطرفين من أصحاب المدارس المثالية؟ أم عند المتطرفين من اليساريين؟[1] ليس من شك في أن المثاليين قد أخطأوا خطائين كبيرين: أولهما: أنهم قصَّروا في طبيعة التجربة الفنية على تغذية حاسة الجمال في الإنسان، والتماس الفن لذات الفن. وهم بهذا يميزون بين عنصرين في الفن لا يمكن التمييز بينهما وهما، عنصرا المضمون والصورة[2]، غير مدركين أن أي عمل فني ما هو الا تركيب خيالي للعاطفة

---

(١) المرجع السابق ص ٤٧، ٤٨.

(٢) المجمل في فلسفة الفن ص ٥٥.

والصورة والفكر والشكل الخارجي وكل ما يتصل بعناصر العمل الأدبي ، وقيمة العمل الفني هي في اتحاد العناصر المكونة له اتحادا عضويا بحيث تتغلغل الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الأدبي ، بل إن اعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفني اعتمادا كليا على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل[1] ، وهكذا نرى أن الشكل والمضمون يجب أن يتحدا اتحاداً تاما في أي عمل أدبي .

وإذا صح هذا أساساً لكل قيمة تنشأ من العمل الفني ، فإن المضمون الفكري أو الاجتماعي أو الأخلاقي أو السياسي شيء يرحب به الأدب ، على ألا ينفصل بالتأثير وحده ، وألا يوصف على انفراد بأنه فني . فان الذي يوصف بأنه فني هو النسبة القائمة بين المضمون والصورة .

وعلى هذا الأساس لا يجوز للمتطرفين المثاليين أن يفصلوا المضمون عن الصورة ، وألا يجعلوا القيمة كلها للصورة وحدها أو للشكل الجمالي وحده منفصلا عن المضمون . وثانيهما (وتعني به الخطأ الثاني الذي وقع فيه المثاليون) أنهم وهم بصدد الحديث عن التجربة الشعرية وقعوا في مغالطة ، فقصروا موضوعاتها على مالا يمت إلى الواقع بصلة .

وفي هذا الصدد يرد عليهم الناقد الماركسي جوزيف فريمان بقوله :

« إن الناقد الليبرالي يطلب منا أن نعتقد أننا حين نكتب عن رياح الخريف وكيف عبث بشعر فتاة ، أو نكتب عن النهود العطشى ، إنما نكتب عن تجربة . فإن كتبنا عن ثورة أكتوبر أو مشروع السنوات الخمس أو عن شنق الزنوج في جنوب الولايات المتحدة أو عن إضراب سان فرنسيسكو ، فهذه الموضوعات لا تسمى تجربة » .[2]

وفي هذا أيضا يقول ستيفن سبندر : « الشعر ليس مجرد تصوير لحظة

(١) كولردج ص ١١ .
(٢) الاشتراكية والأدب المعاصر ص ٥٣ .

احمرار وجنات الحبيبين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب ، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة ، هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها ، لا يحتقر الضئيل الغض ، وان كان يتجاهل التافه » .[1]

هذا ما وقع فيه المثاليون من خطأ أما اليساريون المتطرفون فخطأهم لا يقل فظاعة عن خطأ المتطرفين من اليمنيين . فإذا كان اليمنيون قد عبدوا الجمال والفرد وحدهما ، فإن اليساريين قد أحلوا عبادة الجماعة محل الفرد ، وعبادة المادة محل الجمال ، وجعلوا ظواهر المجتمع بشتى صوره السياسية والاقتصادية غاية يسخر لخدمتها الإنسان، وليست وسيلة تسخر لخدمة الإنسان .

وما تظن أن القضية بحاجة بعد هذا التحليل إلى أن ينقسم فيها النقاد إلى فئتين ، إحداهما تقول بوجوب أن يكون الأدب هادفا ، والأخرى تنادي بضرورة أن يترك الأدب حرا من قيود الأهداف ، ذلك أن جذور الخلاف كائنة كما يقول الشاعر الألماني الحديث « إريك نوساك » في خلط الناس بين مفهومين متميزين : مفهوم « الانساني » ومفهوم الاجتماعي « ولو أدركنا في وضوح أن الاجتماعي وسيلة تحقق لنا «الإنساني» لزالت عن المشكلة عقدتها ، لو أدركنا أن كل ظواهر المجتمع بشتى صورها السياسية والاقتصادية إنما جاءت ، أو جيىء بها لتخدم الانسان - والإنسان لا يكون إلا فردا - لأدركنا تبعا لذلك أن الأدب لابد أن يكون هو الانسان المتعين المتجسد ، فاذا شغل الأديب نفسه بأحداث عصره ، فإنما يشغلها بها من الجانب الذي يصور لنا وقفة الإنسان إزاء هذه الأحداث، بحيث إذا زالت الأحداث ، واختفت أزماتها، بقيت صورة الإنسان حية في كل عصر ، وفي شتى الظروف[2] .

وما دامت الاشتراكية التي نؤمن بها اشتراكية إنسانية بكل ما في هذه

---

(١) الحياة والشاعر .
(٢) فلسفة وفن ص ٢٧٥ .

الكلمة من معنى ، وليست اشتراكية مادية بحته ، فإن الأدب الاشتراكي العظيم هو الأدب الذي يتأمل العالم والإنسان وقوانينه ، ويتساءل لماذا تجري الأمور على هذا النحو ، والأدب الاشتراكي هو الذي يستمد قوته من الحياة والجمال معا ، وهو الذي ينظر بعين يقظة إلى المجتمع الإنساني ، فيناصر من هذه المجتمعات مايتمشى مع القيم الانسانية ، وما يساير الحق والعدل والجمال . فالأديب الحق يحرص على أن يكون لنظم المجتمعات غاية تعكس ما في نفوس البشر ، وأفراد المجتمع الواحد من هموم وآمال وشعور بالحب والحاجة إلى التطور والتقدم .

مراجع البحث

أولا : مراجع عربية :

(١) د. بدوي (محمد مصطفى) : كولردج - دار المعارف .

(٢) توفيق (سعد الدين) مقدمة مجموعة قصص لجوركي .

(٣) الحكيم (توفيق) : فن الأدب - مكتبة الآداب ومطبعتها - القاهرة .

(٤) د. رشدي (رشاد) : مختارات في النقد الأدبي المعاصر - الانجلو القاهرة .

(٥) سبندر (ستيفن) : الحياة والشعر ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي .

(٦) الشاروني (يوسف) : المشكلة الثقافية في السودان - مجلة الأديب - فبراير ١٩٥٤ .

(٧) د. عوض (يوسف) : الاشتراكية والأدب - دار الآداب - بيروت ١٩٦٣ .

(٨) كروتشه (يد.ته) : المجمل في فلسفة الفن - ترجمة سامي الدروبي .

(٩) د. محمود (زكي نجيب) :

(أ) أزمة القيم في مرحلة الانطلاق - مجلة الفكر المعاصر العدد السابع .

(ب) فلسفة وفن - الانجلو القاهرة .

(١٠) محمود (محمود) : الاشتراكية الجديدة - مجلة الفكر المعاصر العدد الخامس .

(١١) د. مندور (محمد) :

(أ) جولة في العالم الاشتراكي - القاهرة .

(ب) في الأدب والفن - القاهرة .

(١٢) نيكول (الارديس) : علم المسرحية - ترجمة دريني خشبة - القاهرة .

(١٣) هاملتون : الشعر والتأمل ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي - الدار القومية - القاهرة ١٩٦٣ .

(١٤) د. هلال (غنيمي) : النقد الأدبي الحديث - القاهرة ١٩٦٤ .

(١٥) الميثاق الوطني .

(١٦) خطة العمل الجديد في أمانة الشباب - جريدة الاشتراكي ٣٠ أكتوبر ١٩٦٥ .

ثانياً : مراجع أجنبية :

(1) BRADLIY, A. G. :**Oxford lectures on poetry.**, London.

(2) ETOIL, T. S. : **The use of poetry and the use of criti cism**,London.

(3) GOODMAN. P. : **The structure of literature,** London.

(4) RICHARDA, I. A. : **Principles of literatury criticism,** London 1949 .

(5) SAINSBURY. : **A history-of criticism and litesry taste in Europe.** London. 1922.

(6) SPEARING. : **CRITICISM AND Mideaval poetry,** London 1964.

(7) SPENDER, S. : **The making of a poem,** London 1955.

(8) STARR, N. C. :**The dynamics of literature,** London 1942.

(9) WISMATT W. K. **Literary criticism,** Lodon.

(10) **Facts about Germany,** 1957.



الحاضر
ضمير المستقبل

إذا اتفقنا على أن الأدب العظيم حقاً هو ذلك يحقق أعمق فهم لما هو مشترك بين الناس جميعاً ، وأنه هو الذي يستطيع أن يفجر بعبقريته الفنية ما تعجز عن تفجيره ألسنة الناس وأفواههم لعدم قدرتهم على التعبير عن أنفسهم أو لعجزهم عن معرفة مشاعرهم . . . إذا اتفقنا على ذلك أمكننا أن نقول معاً بأن كل أدب يعبر عما هو أبدي مشترك في لغة ما هو مؤقت وخاص ، هو تعبير عن البشرية جمعاء في الماضي والحاضر والمستقبل .

وإذا سلمنا بأن فكرة تسلسل الزمان فكرة مضبوطة بالقوانين لا يعتريها الخلل ، وأن كل الكائنات موجودة بحكم العقل والضرورة ، ومسيرة بفعل العلاقة الحتمية والجبرية بين العلة والمعلول ، وأن الاطراد في سيكلوجية الشخصية الإنسانية شيء ممكن . . . إذا سلمنا بذلك أمكننا أن نقول بأن في مقدور الوجود الإنساني أن يحقق نوعاً من الترابط يتم في حلقات متصلة تعتمد كل حلقة على الأخرى . وأن سلامة الذاكرة وتدرجها من الماضي الى الحاضر إلى المستقبل هي الشاهد على هذا الترابط والمحقق له .

الانسان ، إذن باق ومستمر ، باق ببقاء الوجود ، ومستمر باستمراره ، وكل إنسان منا هو في حقيقة الأمر ، جسر بين ماضٍ قادم من الأزل وحاضر ذاهب إلى الابد .

ويحضرني الآن ذلك الحلم الذي تراءى للكاتب والروائي المسرحي الانجليزي «ج . ب . بريستلي» (ولد سنة ١٨٩٤) (G¾ B¾ Priesty) وهو حلم يجسد هذا المعنى الذي نتحدث عنه الآن ، فقد ذكر بريستلي بعد

فراغه من سلسلة المسرحيات التي عالج فيها فكرة الزمن التي نادى بها الرياضي الانجليزي ج . ب . دن (G¾ B¾ Dunne)[1] والتي تقول بأن الزمن يعود أويكرر نفسه في شبه دورات تتكرر فيها الأحداث والمواقف الإنسانية تكراراً دائماً ومتصلاً . . . ذكر بريستلي بعد فراغه من تلك السلسة من المسرحيات أنه رأى في منامه الزمن يسير، وأن أجيال الخليقة تسير وتتحرك معه من الميلاد الى الموت ، ثم من الميلاد إلى الموت ، وهكذا في تكرار متصل وخانق للروح . . . ولكنه لم يلبث أن رأى هذا السير الزمني يركض ركضاً سريعاً ، وإذا دورة الحياة أمامه تزداد سرعة ، وتظل تزداد وتزداد حتى اندمجت أمام عينيه صور تتابع في سرعة خاطفة ويلتحم بعضها في بعض ، ولا يبقى في النهاية منها غير صورة واحدة لجذوة الحياة ، وهي تتوهج منتقلة من جيل إلى جيل ، وفي كل انتقالة تزداد توهجاً ومضاء .

عند ذلك أشرقت روح بريستلي ، وشع في نفسه إحساس أصيل بأن هدف الحياة هو الحياة نفسها ، هو الانتصار على ظلمة العدم ، وهو ومضة الوجود وبهجته .

ولقد زاد إيمان بريستلي بفكرة الزمن هذه وهو يعطينا صورة للأنسان في العالم الغربي ، إنسان القرن العشرين من خلال كتابه المسمى « الأدب وإنسان العالم الغربي[2] » . فقد قرر في ذلك الكتاب أن من أبرز السمات الملحوظة في تاريخ الفكر الأنساني ذلك التناوب الذي نلاحظه بين الفكرة النظرية وتنفيذها العملي ، وأن هذه السمة مطردة بشكل ملحوظ في مسيرة الزمن . فكثيراً ما نرى الفكر النظري هو الطابع المميز لفترة زمنية معينة ، وأن التطبيق العملي لهذا الفكر النظري هو الطابع المميز والسمة الغالبة للفترة الزمنية التي تليها وعندهأن التاسع عشر من أوروباهو الذي خلق الأفكار التي تناولها القرن العشررون بالشرح والتفسير والتعليق والنقد .

بل لقد ذهب بريستلي إلى أبعد من هذا في تأكيده لصحة نظريته

---

(١) Dunne: An Experience with Time.

(٢) G. B. Priestly: Litrature and the Western Man.

فزعم ، أن الأساس الفلسفي الذي قامت عليه معظم جهودنا الأدبية والفنية في القرن العشرين لم تكن وليدة هذا القرن ، بل كانت في جملتها وليدة الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر ، حين تأثرت بكبار الفلاسفة من أمثال هيجل ، وشوبنهور ، ونيتشه .

ولقد حاول الدكتور زكي نجيب محمود في مقال له عن «الإنسان المعاصر في الأدب الحديث» أن يجد في إقليمنا العربي ما وجده بريستلي في العالم الغربي من تعاقب فترات الفكر النظري والعمل التطبيقي . فنظر في تاريخ مصر الحديث فهداه تفكيره الحي إلى أن في هذا التاريخ من الأحداث ما يمكن أن يفصل الزمن إلى فترات تتعاقب فيها التعبئة الفكرية والتطبيق العملي . وعنده « أن ثورة عرابي عام ١٨٨٢ هي الفعل الذي استمد قوته من الشحنة الفكرية التي امتلأت بها العقول منذ قدوم الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ ، وأن ثورة ١٩١٩ هي الفعل الذي أخرج الشحنة الفكرية التي اعتملت في نفوس الناس منذ الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢ ، ثم ثورة ١٩٥٢ هي التعبير بالعمل عما اختزنته الصدور في الفترة السابقة عليه[1] .

وإذا كان أدباء أوروبا في القرن العشرين قد اختزنوا الفكر النظري والفلسفي للقرن التاسع عشر ثم أعادوا النظر إليه وتطبيقه على إنتاجهم الفني ، فهل يصدق هذا الذي حدث في أوروبا على أدبائنا في القرن العشرين ؟ لقد ذهب المقال في الإجابة عن هذا السؤال إلى أن أدباءنا قد وجدوا أنفسهم إزاء فلسفتين : إحداهما آتية من الغرب عن طريق الترجمة عنه أو الاتصال به ، والأخرى جاءتهم من تراث العرب الأقدمين، فلم يكن لدينا في القرن التاسع عشر فكر فلسفي نظري يستقى منه أدباء القرن العشرين أو يتأثرون به . ومن هنا ازدوجت صورة الإنسان الحديث عندنا على حين لم تزدوج هذه الصورة عند الغرب ، فأصبح للأدب عندنا وجهان : وجه يساير الملامح الأوروبية ، وآخر يستقي من الماضي العربي، وبين الوجهين وجه ثالث

---

(١) دكتور زكي نجيب محمود « فلسفة وفن » ص ٣٤١ ، ٢٤٢

تمتزج في أدبه الصورتان معاً . وتستطيع أن تجد من بين كتابنا وشعرائنا من ينتمي إلى وجه من هذه الأوجه الثلاثة[1] .

ولسنا بحاجة الى الاسترسال مع فكرة بريستلي عن الزمن إلى أبعد من هذا ، وكل ماأردنا أن نؤكده هنا هو أن العالم ، وإن اتصلت حلقاته ، واستمدت كل حلقة من الأخرى زاداً من الفكر والعلم والفن بل والقيم الموروثة والعقائد الراسخة ، فإنه أي العالم ، في صيرورة دائبة ، وفي تدفق لا يعرف الجمود ولا الثبات ولا السكون .

ونحن مع ايماننا المطلق بحركة التطور التي لا تعرف النكوص أوالرجوع الى الخلف . فإننا نؤمن في الوقت ذاته بأن كل مايدخره الإنسان ويختزنه من ماضي الحياة البشرية ليس حياة ماتت ، بل لا يمكن أن تموت ، لأنها جزء لا يتجزء من الحياة الكبرى التي لا تفنى ، وبضعة من أنفسنا التي لا تهرم ولا تدركها الشيخوخة .

وليس ثمة شيء أقدر على جمع شتات الإنسانية من ثمار الفكر والفن والأدب ، فهي الشيء الذي يهب نفسه للتاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى هذا الكوكب العجور أن يصيب قدراً من هذا الذي تسلمه الإنسانية إلى الشعوب جيلاً بعد جيل مهما تختلف لغاتهم وأزماتهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتترفع عن العصبية النظرية .

والحس التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر كما يقول ت . س . اليوت الشاعر والناقد المعاصر[2] . فالكاتب وهو يكتب لا يحس بجيله وحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة ، خلال الأجيال التي سبقته . وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب تقليدياً مجدداً ، وهو الذي يجعله يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره

---

(١) المرجع السابق .

(٢) T. S. Eliot: Traditional and the Indivdual Taleut.

ومن هذا الذي يشك في أن الماضي ما يزال يعيش على وجه الواقع وبصور متعددة ؟ ان التيار الواحد النامي في حركات التطور في تاريخ الآداب ظاهرة مطردة لا تكاد تخلو منها مرحلة من مراحل حياتنا الأدبية، والتاريخ الأدبي في عصوره المتعاقبة شاهد على ذلك. ألم يستوعب (دانتي) نظرة العصور الوسطى في الحياة ثم نسقها جاعلاً منها رؤية كاملة ؟ ثم الم يقولوا عن جوته إنه آخر أوروبي نسق في عقله كل أبواب المعرفة التي كان من الممكن التوصل اليها في عصره ؟ ثم ماذا نقول في نشوة التحرر والثورة التي يعيشها الفنان (السيريالي) ، وهذه الهالة من الحرية التي يغلف بها نفسه ؟ اليست امتداداً لكلمة « الفردية » التي غلب استعمالها في وصف المزاج الرومانسي ؟ بل ألم تكن ذاكرة شعراء (السيريالية) أوما فوق الواقع في عصرنا تعج بصور الشعراء الرومانسيين وسواهم ، حتى ليمكن احياناً تتبع آثار هذه الصور في أشعارهم؟ ولماذا نذهب بعيداً وأمامنا الدليل أوضح ما يكون ألم يكن شعر البارودي وحافظ وشوقي إحياء للتاريخ الحي المتطور للتراث العربي في ضمائر الناس؟ ثم ألم تستهدف محاولة الإحياء هذه ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصمت؟ ومع ذلك فقد اتخذ واقع هؤلاء الشعراء وجوهاً مختلفة، فإذا كان صوت من أصواتهم متميز النبرة والإيقاع، ومختلف عن أصوات من سبقوه من الشعراء.

وهكذا قد يتمكن الأدب والشعر والفن من الاحتفاظ بقيم الماضي مجردة عن المصالح خالية من التقاليد العمياء . وبهذا تتاح الفرصة لما هو حي من قيم الماضي أن يظل حياً ليستمر في المستقبل - ولعل هذا ما قصده « ريلكة » حينما وصف مهمة الشاعر بأنها تنحصر في « ربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد »[1] .

من أجل هذا كله أبحنا لأنفسنا أن نرى في الماضي بذور الحاضر ، وأن نرى في الحاضر ضمير المستقبل .

---

(١) الحياة والشاعر ص ١٨٨ تأليف ستيفن سبندر ترجمة د . مصطفى بدوي

ومن ثم جاءت محاولتنا هذه التي تهدف إلى بلوغ لحظة من التأمل يتأتى لنا فيها الوقوف أمام أبرز الملامح التي رسمها الحاضر على صفحة الأدب في عصرنا الحديث. ولكن كيف نستطيع في مقالة واحدة أن نتناول موضوعاً كهذا وهو على ما هو عليه من الاتساع والشمول تناولا يحترم عقول القراء ولا يهين ثقافتهم؟ فلقد شهد أدبنا الحديث مدارس شعرية متعددة، واتجاهات فنية متباينة، ونظريات عديدة في مجال الفكر والأدب والفن؟ وكل هذه كتبت عنها دراسات تفوق الحصر، فهل يمكننا تناول هذا كله في مقال واحد؟ إذا حاولنا ان نلم بكل جوانب الموضوع فلن نستطيع بكل تأكيد أن نقدم للقارىء غير عرض «كتالوجي» يحاول الشمول فلا يبلغ غير السطحية والضحالة وتكرار المألوف والشائع. ولكننا قد نصيب شيئاً من الموضوعية إذا نحن تناولنا الموضوع من ناحية محددة صارمة التحديد، والزواية التي اخترناها هي محاولة تتبع خط التطور في أهم الاتجاهات الأدبية في عصرنا الحديث، وأكثرها ظهوراً وتأثيراً في أدب الكتاب والشعراء. من أجل ذلك سنقتصر على موضوعين أساسين هما: الاتجاهات الواقعية وما فوق الواقع، مركزين بصفة خاصة على الشعر، مراعين في وقفتنا عند كل اتجاه أن نكشف عن تيار التغير الدافق والسيال من الماضي إلى الحاضر.

أولاً: مرحلة الصراع على القيم أو بدايات التحول:

وهي المرحلة التي تحدثنا عنها في الفصل الأول من هذا الكتاب[1].

ثانياً: التجارب الواقعية والاعتراف بعالم الفعل والسياسة:

ثم تأتي بعد هذه المرحلة مرحلة اخرى مختلفة عن سابقتها في النظرة الى الحياة المعاصرة، ونستطيع ان نسميها المرحلة التي يحاول الشعر فيها أن يوائم في شيء من المصالحة بين متطالباته وبين غايات العصر وأهدافه. واعترف الشعراء في هذه المرحلة بما أنكره الشعراء السابقون - اعترفوا بعالم الفعل والسياسة - ورأوا أن مهمة الشاعر ليست في مجرد الفزع من فوضى التاريخ

---

(١) راجع صراع على القيم في الأدب الانجليزي المعاصر.

المعاصر ، وإنما مهمته أن يكشف عن سر الأكذوبة، وأن يتعمق الى تحليل العصر الذي نعيشه في شيء من الإيجابية بدلاً من السلبية والنفور- ولا تكتفي هذه المرحلة بذلك بل تحاول البحث عن الإمكانيات التي تخلق صورة من المجتمع يمكن للأنسان المعاصر أن يجد فيها حياة عادلة ورحيمة . وعلى القمة من هؤلاء « و . هـ أودين وتلاميذه أو رفاقه من أمثال ستيفن سبندر وماك نيس (Macniece) وداي لويس » وقد ارتبط هؤلاء الثلاثة في أذهان الناس بالشاعر اودين الذي يعتبر زميلاً أكبر لهم .

على ان ماحدث في انجلترا قد حدث في غيرها من أنحاء العالم، فالموجة واحدة وإن اختلف صداها وتأثيرها من مكان إلى آخر.

والملاحظ على شعر هذه المرحلة أن شعراءها قد شغلوا بعالم الفعل والسياسة فصرفهم ذلك الى حد كبير عن الاهتمام ببعض القيم الجمالية في الشعر، مضحين بها من أجل غايات اخرى يرونها أسبق في الأهمية من غيرها . وذلك لإيمانهم بأن الأدب لا يستطيع مهما يكن فردياً او ذاتيا ، ومهما تبلغ فيه درجات الوجدان والعاطفة ، أن يعيش منزوياً أو بعيداً عن الحياة او منفصلاً عن قيم العصر، وما ينشأ فيه من حركات فكرية أو اجتماعية ، وما يصطرع فيه من نضال سواء أكان هذا النضال فكرياً من أجل القيم والمبادىء ، أم نضالاً اجتماعياً من أجل حياة أفضل، ام نضالاً نفسياً نتيجة صراع الإنسان مع مشكلات العصر ، أم نضالاً سياسياً مرتبطاً بنظم الحكم واساليبه ، ام اقتصادياً نتيجة للتناقضات الاجتماعية وحاجة الانسان للقضاء عليها .

ولاصحاب هذا الاتجاه موقفهم الخاص من الأدب والفن ، ولهم ايضاً منطقهم الخاص في تبرير مايتجهون إليه من أسلوب في فهم الحياة المعاصرة والتعبير عنها . فالأنسان عندهم مرتبط بالحياة من حوله أراد ذلك او لم يرد ، وان كل ادب ليس أكثر من تفسير علاقة بين الذات والموضوع ، او بين الذات واللاذات ، ومن ثم فلا يكاد يخلو أدب من عنصرين اساسين : العنصر الأول هو ذات الكاتب أو الشاعر والعنصر الثاني هو مايكون خارج الذات من

الوجود الإنساني كله ، قديمه وحديثه ، مايتوارثه الأديب عن الماضي من تجارب الحياة وما يتلقاه من حاضره وما يتعدى به مستقبله ، بل ومستقبل الحياة من حواليه .

وإذا كان المعارضون لهذا الاتجاه يقولون : إن لنا نظرة فريدة في الأشياء ، نظرة تخصنا وحدنا ، وإننا حينما نرى الأشياء من حولنا انما نحبس أنفسنا في وجودنا الذاتي يقولون هذا فيخيل إليهم أن الاديب يعيش في فراغ ناسين ان أي أديب مهما ينعزل فسوف ينعكس في وعيه جميع ما هو خارج هذا الكون ، وأن هذا الخارج هو الجزء المكمل لهذا الوعي المنعزل ، ومن ثم الأديب لا ينعــزل، فضــلاً عن أن أي تعبــير فني إنمــا يــرتكــز عــلى هذا الانصهار : انصهار الموجود خارج الاديب عن طريق التجربة التي يعانيها بوجوده الذاتي .

والحقيقة الثانية أن كل أدب مهما تباينت ضروبه ، واختلفت عصوره إنما هو تعبير عما يوجد بالفعل لدى جمهور قرائه أومستمعيه ، وإذا كان كل أدب يعمل على إيقاظ المشاعر في نفوس الذين لهم آذان حساسة واعية ، فينتبهون عند سماعهم إليه، الى طبيعة وجودهم ، تلك الطبيعة التي أسدلت عليها الحياة اليومية مشاغلها وانصراف الناس اليها أستاراً حجبتها عن العيون ، وإذا عرفنا أن مايقوله الأديب أوالشاعر انما هو في الحقيقة كل ماكان في مقدور الناس ان يقولوه لو انهم أوتوا موهبة التعبير ، فإن تصور أي حد فاصل بين الاديب وجمهور القراء انما هو ضرب من الوهم ، يتنافى مع طبيعة الأدب التي اهم مستلزماتها ان توصل مالديها من تجارب إلى الغير .

* * *

وإذا كانت هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر قد أوضحت حتمية ارتباط الأدب بعالم الفعل والسياسة ، فإن مجال التباين كان مايزال كبيراً بين شعراء هذه المرحلة في تناولهم للحياة . فثمة عوامل كثيرة تعمل عملها في توجيه الأديب وتحديد المسلك الذي يسلكه في مجال إنتاجه الأدبي، عوامل تتصل بثقافة الأديب وروحه ومزاجه الفني بل وجهازه العصبي أيضاً. نستطيع أن نشير هنا إلى بعض هذه الاتجاهات التي فرعت أدباء هذه المرحلة إلى مذاهب

كل بحسب ما تفرضه عليه ميول وجوده الخاص من ناحية ، وظروف بيئته وثقافته من ناحية أخرى .

(أ) من هذه الاتجاهات الاتجاه الذي يغتبط بالوجود من أجل الوجود ، ولا يجد غضاضة أو نفوراً من حياة العصر الذي يعيش فيه اليوم على الرغم من سرعة تطورها وتغير القيم فيها . وأصحاب هذا الاتجاه يرون ان الاديب والشاعر يستطيعان أن يحققا في فنهما وجودهما ، ووجود الآخرين ، ووجود الطبيعة خارجهما حين يقبلان أكبر قدر من الحياة في عصرنا الحديث ، وحين لا يقفان مكتوفي الأيدي أمام الظواهر الجديدة للحياة ، بل يتساءلان على نحو اعمق من غيرهما ما معنى هذه الحياة ؟

ذلك أن جميع أشكال الحياة الحلو منها والمر ، وجميع الظروف التي يخلقها الانسان ، الهدامة منها والبناءة ، ليست أكثر من ظواهر للحياة يصنعها الإنسان ، ومن ثم لا يمكن لها أن تنفصل عن حياة الجنس البشري ، أو أن يصبح لها كيان مستقل خارج الإنسان . فإن الحرب ، والفقر ، والظلم ، والاستغلال ، وسلطان الآلة ، وسيطرة المادة على ما سواها ، قد يكون كل هذا من الظواهر الوحشية للحياة ، ولكنها في الوقت ذاته رموز مادية لطبيعة الإنسان ، وطبيعة العصر الذي يعيشه ايضاً . والأديب المعاصر هو الذي يستطيع مهما تكن كراهيته لهذه الظواهر أن ينفذ إلى أعماقها ، ويرى ما وراءها ، ويتمثل من خلالها مجموعة العقول الفردية التي تكمن خلف هذه الظواهر ، ويكشف عن الروابط التي تربط بين هذه الرموز المادية اوهذه الوحشية وبين الانسانية .

على هذا الأساس يستطيع الأديب المعاصر مع محافظته على حريته ، أن يكون مفسراً لمعنى الحياة ، ذلك إذا استطاع أن يكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر سواء رضي عما حوله أو لم يرض ، وسواء أكان ما حوله مقبولاً من الناس أم مرفوضاً لديهم . وهو بتفسيره لهذه الظواهر سوف يعيننا بالضرورة على فهم الحياة وتعديلها . مثل هذا الأديب لا يعيش عصره وحسب ، انما يعمق نظرته في الأشياء ويشارك مشاركة وجدانية رحبة لإدراك الأسباب التي تنطوي وراء الظواهر .

(ب) وإلى جانب هذا الاتجاه السابق يوجد اتجاه آخر قد يشارك مشاركة وجدانية لما في حياة الجنس البشري من ظواهر وحشية قاسية ، ولكنها مشاركة تنطوي على ذاتها تتألم لما في العالم من شر ، وما فيه من تناقض ،تتعذب لعذاب الإنسان وتتألم لألمه ، ولكنها لا تتعمق أسباب الألم ، تعبر عن ذاتها ولكن من جانب واحد فقط . تعيش الحياة ولكن من زاوية صغيرة ، ترى ولكنها تعجز عن الاندماج والتفسير ، تفتقد الى النفاذ إلى لب الأشياء ، ذلك الذي يمكن الأديب من التساؤل عن معنى الحياة في عصر ما . . وعما يراه من تفسير لهذا المعنى . أن أمثال هؤلاء الأدباء يكتفون بالحنق والثورة على ما حولهم دون محاولة جادة منهم للربط بين فرديتهم وحقيقة العالم حواليهم .

(ح) بالإضافة إلى الإتجاهين السابقين يوجد اتجاه ثالث ذلك الذي يصدر فيه الاديب عن مبدأ أو عقيدة أو مثل أعلى أو مذهب اجتماعي . وأمثال هؤلاء قد تبلغ رؤيتهم للحياة درجة عالية من الصدق ، وقد تحتوي على قيم من الخير والجمال ، غير أن عيب هذا الاتجاه أنه قد يؤدي إلى أن يقع الأديب تحت سيطرة سلطان مستبد يحد من حريته ويطغى على تفكيره ، ويسوقه دائماً في طريق واحدة لا يحيد عنها ، الأمر الذي قد ينتهى إلى الحد من النظرة الحرة الشاملة التي تحيط بالظروف الحقيقية التي تعاش فيها الحياة ، ومن ثم الى خلق صورة من جانب واحد للأنسان . هذا الاتجاه وإن كان بطبيعته محدوداً فهو ليس بالضرورة عاجزاً عن المشاركة الوجدانية لحياة الإنسان أو التعبير في صدق عن بعض جوانب من حياتنا المعاصرة .

(د) ويتصل هذا الاتجاه الأخير الذي تحدثنا عنه آنفاً بقضية من أخطر القضايا التي أثيرت في عصرنا الحديث قضية التزام الشاعر أو عدم التزامه والمقصود بكلمة الالتزام هنا ألا ينصرف الشاعر إلى التغني بآلامه أو أفراحه الذاتية ضارباً عرض الحائط ، أو لاهياً عن المشاركة بالفكر والشعور والفن في قضايا قومه الوطنية والإنسانية . أو ما يعانيه قومه من آلام ، وما يطمحون إليه من آمال .

وإذا كانت أكثر المذاهب الحديثة ، كما أوضحنا تجعل الشعر ذا غاية إلا

أن الاتجاهين الوجودي والاشتراكي يحددان نوع هذه الغاية ، فهي تتخذ عندهما معنى يرتبط ارتباطاً كلياً بنوع العقيدة أو المبدأ أو الفلسفة الاجتماعية أو الفكرية التي يدين بها الشاعر أو الكاتب .

وعلى الرغم من الاختلاف الجوهري الكبير بين الفلسفتين : الفلسفة الواقعية الاشتراكية ، والفلسفة الوجودية ، فإن كلا منهما يلزم الكاتب أو الشاعر بالاشتراك في مشكلات المجتمع الحاضر ، والاهتمام بالمضمون وأثره في تبصير الشعوب والأفراد بواقعهم ، ومحاولته النهوض بهم وتحميلهم المسؤولية الإيجابية تجاه الحياة وتجاه أنفسهم، كما أن كلا منهما يجعل المتعة الفنية في الأدب وسيلة لغايات إنسانية من أجل تحرير الإنسان.

أما طبيعة الخلاف فترجع إلى تباين في الأساس الفلسفي والفكري لكل من المذهبين :

فالأنسان الذي صار في نظر الوجوديين متحرراً من تحكم الدين والتقاليد والقيم المتوارثة ينبغي أن يواجه مصيره بنفسه ، وأن يحقق وجوده على هدى من الالتزام بموقف معين نابع من إرادته الحرة ، غير خاضع لسلطان العادة أو التقاليد أو الموروث أو ما اصطلح عليه المجتمع والناس . فالانسلاخ الذي يقوم به الإنسان الوجودي عن كل ما هو معروف ومتداول ومسلم به سوف يوقعه في نهاية الأمر أمام حرية مرعبة لا يعتمد فيها إلا على إختياره الذاتي المحض ، وعلى تصرفه الشخصي الذي ينبع من إرادته - وصعوبة الحرية هي في إمكان استغلالها للتغلب على الوجود الأحمق الميئوس منه ، وانتشال الإنسان من موقف المغلوب على أمره إلى موقف القادر على أن يتفوق على ذاته[1] .

ومن هنا جاءت فكرة الالتزام بالفعل والقول ، وسموا أدبهم الوجودي بالأدب الملتزم ، أي الأدب الذي يلتزم موقفاً أخلاقياً أو اجتماعياً محدداً من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني .

---

(١) راجع « امراض الفكر في القرن العشرين » لكاتب هذه السطور .

والوجوديون يتركون الشعر الوجداني إلى ميدانه الحر فلا يقيدونه بالالتزام ، ذلك لأنهم يفرقون بين طبيعة الشعر وطبيعة النثر ، فالشاعر عندهم لا يتخذ الصورة الشعرية وسيلة لإبراز موقف معين بل العكس هو الصحيح ، فالصورة الشعرية عند الشاعر غاية في ذاتها ، والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أية غاية نفعية أو مادية ، والكلمات عند الشاعر خلق في ذاته لا تهدف إلى استطلاع الحقائق أو عرضها ، على النقيض من النثر الذي تكون فيه الكلمات خادمة طيعة .

ومن ثم كان النثر عندهم ، سواء أكان قصة أم مسرحية ، هو المجال الذي يتسع لتناول الحقائق الموضوعية المجردة من العواطف الذاتية ، بينما الشاعر يعد نفسه هو معياراً للحقيقة الوضوعية ، فإذا تناول الشاعر العوالم الخارجية أو نظر إلى مجتمعه أو بيئته نظرة ناقدة، فإن هذا العالم وما فيه يتحولون لدى الشاعر إلى حالة نفسية[1].

أما النثر عند الوجوديين فقد كان المجال الذي برزت فيه فكرة الالتزام . فاستطاع كاتب القصة والمسرحية عندهم أن يلتمس من أحداثها ومواقف الشخصيات فيها سبيلاً للتعبير عن فلسفته إزاء العمل الحر الملتزم ، وإزاء فساد هذا العالم وانحلاله ، كما استطاعت الوقائع في القصة والمسرحية أن تعبر عن فكرة تحرر الإنسان من المعتقدات الوهمية المتوارثة[2] .

أما الواقعية الاشتراكية فهي ، في جوهرها ، رد فعل للواقعية القديمة التي سادت أدب أوروبا في القرن التاسع عشر ، والتي غلبت عليها النظرة المتشائمة للحياة والإنسان ، فجعلت كل هدفها تصوير علامات التدهور والفساد التي سادت مجتمعات تلك الفترة . . . ورفضت الواقعية الاشتراكية الأساس الذي قامت عليه واقعية القرن التاسع عشر ، وأنكرت ما في ادب هذه الفترة من روح قائمة، ومن نزعة الشر الغالبة عليه ، وما يحتويه من فكر

---

(١) انظر شرح سارتر للفرق بين النثر والشعر في كتابة « ما الادب » ترجمة د . محمد غنيمي هلال .
(٢) راجع « مسرحيات سارتر» ترجمة د : سهيل ادريس ، و « المسرح الفرنسي المعاصر » تأليف د . لطفي فام و (Modern French Theatre) translated by M. Benedikt G. Wellwarth .

انهزامي سلبي . ووجه جوركي هجوماً على أدب هؤلاء وذهب الى ان الادب المتصل بتصوير العلاقات العائلية والشخصية ، والذي لا يعترف بالجماعة كقوة فعالة في التاريخ والتطورات أدب لا يتضمن القوة الخالقة التي تكمن وراء بناء المجتمعات . وذلك لإيمان جوركي بغلبة الخير على الشر في روح الإنسان، وتمجيده لكفاح العامل واعتقاده ، بأن الدور الذي تقوم به الشعوب المتطورة ، دور هام في تطوير العلاقات الاجتماعية وخلق حياة إنسانية أفضل .

وقد عرفنا أن «الأم» عند جوركي أم مكافحة تلهمنا التطلع إلى الأمام، والكاتب فيها ملتزم بإبراز ما في شخوص القصة من الطبيعة الانسانية الخيرة، وما تنهض به من تعبير عن الجماعات وما تجسده من طموح الشعب وآماله، والقصة في جملتها تمثل نمطاً من الكفاح البطولي المتفائل من أجل الجماعة، ومن أجل جيل جديد من الناس.

والواقعية الاشتراكية بهذا المعنى الذي حدده جوركي في قصصه وكتاباته هو نمط من التعبير يرتد إلى الحياة ليحث خطاها إلى الأمام ، وليدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، ولا ينظر إلى المجتمع على أنه الكيان المادي الخالص أو مجموعة من العلاقات الاقتصادية البحتة ، وإنما ينظر إليه نظرة شاملة لا تفصل بين القيم الانسانية والمصالح المادية . وهذا هو ما عبر عنه في قصة «الأم» بقوله: الذي أشرنا إليه سابقاً:

«إنني قوي الايمان بأنه سيأتي وقت يحب الناس بعضهم بعضاً ، ويغدو كل فرد أشبه بنجم يضيء امام أمنية أخيه الانسان طريق الحياة ، ويصغي الى رفيقه كما يصغي لأعذب الألحان ، ويخطر الرجال أحراراً على اديم الارض ، عظماء في حريتهم ، ويحس الجميع بقلوب سمحة لا يشوبها حسد أو زيغ ، وتنتزع من القلوب العدواة والكراهية ، فلا يبقى ثمة شيء يفصل ين النفوس والحق » .

هذا هو الفهم الدياليكتيكي للفلسفة الاشتراكية في الأدب . ولهذا الجانب شعراؤه الذين استطاعوا بحق أن يحافظوا في شعرهم على القيم الإنسانية العامة جنباً الى جنب مع القيم الجمالية ، ومع الالتزام بالمضمون ،

وإعطائه أولوية من العناية والتقويم . ومن هؤلاء مايا كوفسكي الذي ظهر عليى مسرح الشعر بعد وفاة الكسندر بلوك عام ١٩٢١ ، واختلف النقاد في تقدير شعر مايا كوفسكى ، فقد اعتبره الغرب شاعر دعاية وإثارة. غير أن الاجماع عندهم أنه مرحلة جديدة الإيقاع، جديدة الصور متحررة في خيالها . كما كان يجاهر القول بأن « الأشعار والثورة متحدان في رأسه بتوافق تام »

يقول في إحدي قصائده التي تجسد هذا الشعور بأهمية الكفاح الذي اتخذ عند الشاعر شكلاً مزدوجاً : الكفاح من أجل البناء الاقتصادي والفني :

أتعلمون أن استخراج الراديوم .
وكتابة قصيدة . .
سواء بسواء .
يكدح المرء سنة ،
ليحصل على جرام واحد من المعدن .
ومن أجل كلمة واحدة ،
يقلب المرء ألف طن من معدن الكلام .
ويقول في قصيدة أخرى:
هاتوا ، إذن ، بيتاً من الشعر ،
يقوى على الاستمرار مائة عام ،
بيتاً لا يذهب بدداً ،
مثل أستار الدخان .
بيتاً لكي يفتخر به قائله .
أمام الزمن .
أمام الجمهورية .
أمام الحبيبة[1] .

ويقفز إلى الذهن ، في الحال ، عند ذكر هذا الاتجاه الشاعر العظيم برتولت بريخت ذلك الذي فاقت شاعريته وإنسانيته كل هدف آخر فى نفسه -

---

(١) الشعر السوفيتي عبر نصف قرن د . ميشيل سليمان - مجلة الآداب مارس ١٩٦٦ ز

فالقصيدة عند بريخت عمل إنساني فني قبل كل شيء آخر ، ومع ذلك فشعره شعر ملتزم ، وأدبه أدب هادف ، إلا أن التزامه لم يعق هذا التيار الإنساني الدافىء والعميق ، والذي يتغلغل في شعره كله . وواقعيته تتخذ مضمونها من الثقة بالإنسان وقدرته ، ومن تغلب عامل الخير عنده ، فلا تكاد ترى في شعره أحيانا بعض المرارة أو السخرية من واقع الحياة وزيفها ، غير أن هذه المرارة وتلك السخرية لم تكونا إلا وسائط للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، وتخليص الناس وحمايتهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم أو عجزوا عن رؤيتها وإدراكها .

والغريب أننا نقول عنه ذلك ، ونحن لم نقرأ أشعاره في لغتها الأصلية ، وإنما قرأناها مترجمة إلى اللغة العربية ، ونحن نعلم أن ترجمة الشعر إلى لغة أخرى يفقد التجربة الشعرية الكثير من أصالتها وقيمتها الفنية ، ومع ذلك فأنت قادر أن تستشف روح هذا الشاعر العظيم من خلال ما نقلته اللغة العربية من كلماته . يقول في قصيدته المسماة : «إلى الأجيال المقبلة» .

حقاً إنني أعيش في زمن أسود .
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها ،
والجبهة الصافية تفضح الخيانة ،
والذي ما زال يضحك ، لم يسمع بعدُ بالنبأ الرهيب .
أي زمن هذا ؟
الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة ،
لأنه يعني الصمت على جرائم أشد هولا .
ذلك الذي يعبر الطريق مرتاح البال .
ألا يستطيع أصحابه الذين يعانون الضيق أن يتحدثوا إليه؟
صحيح أنني ما زلت أكسب راتبي .
ولكن ، صدقوني ، ليس هذا الا محض مصادفة .
إذ لا شيء مما أعمله يبرر أن آكل حتى أشبع .
صدفة أنني ما زلت أحيا .

إن ساء حظي فسوف أضيع !!
يقولون لي : كل واشرب .
افرح بما لديك !
ولكن كيف يمكنني أن آكل واشرب .
على حين أنتزع لقمتي من أفواه الجائعين .
والكأس التي أشربها ممن يعانون الظمأ ؟
ومع ذلك فما زلت آكل وأشرب !
نفسي تشتاق أنْ أكون حكيما .
الكتب القديمة تصف لنا من هو الحكيم .
هو الذي يعيش بعيدا عن منازعات هذه الدنيا ،
يقضي عمره القصير بلا خوف أو قلق .
العنف يتجنبه ،
والشر يقابله بالخير .
الحكمة في أن ينسى المرء رغائبه .
بدل أن يعمل على تحقيقها .
غير أنني لا أقدر على شيء من هذا
حقا ، إنني أعيش في زمن أسود .

* * *

أتيت هذه المدن في زمن الفوضى
وكان الجوع في كل مكان .
أتيت بين الناس في زمن الثورة
فثرت معهم .
وهكذا انقضى عمري الذي قدر لي على هذه الأرض .
طعامي أكلته بين المعارك ،
نمت بين القتلة والسفاحين ،
أحببت في غير اهتمام ،
تأملت الطبيعة ضيق الصدر ،

وهكذا انقضى عمري الذي قدر لي على هذه الأرض .
الطرقات على أيامي كانت تؤدي إلى المستنقعات .
كلماتي كانت تسلمني للمشنقة .
كنت عاجز الحيلة .
غير أني كنت أقض مضاجع الحكام .
(أو هذا على الأقل ما كنت أطمع فيه)
وهكذا انقضى عمري الذي قدر لي على هذه الأرض .
القدرة كانت محدودة .
الهدف بدا بعيداً
كان واضحاً على أي حال
غير أني ما استطعت ان أدركه
وهكذا انقضى عمري الذي قدر لي على هذه الأرض .

* * *

أنتم يا من ستظهرون بعد الطوفان الذي غرقنا فيه
فكروا ،
عندما تتحدثون عن ضعفنا
في الزمن الأسود الذي نجوتم منه .
كنا نخوض حرب الطبقات ،
ونهيم بين البلاد ،
نغير بلداً ببلد ،
أكثر مما نغير حذاء بحذاء ،
يكاد اليأس يقتلنا
حين نرى الظلم أمامنا .
ولا نرى أحدا يثور عليه .
نحن نعلم أن كرهنا للانحطاط
يشوه ملامح الوجه ،
وأن سخطنا على الظلم ،

يبح الصوت .
آه : نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض للمحبة
لم نستطع أن يحب بعضنا بعضاً .
أما أنتم فعندما يأتي اليوم
الذي يصبح فيه الإنسان صديقا للإنسان
فاذكرونا وسامحونا[1] .

إن هذه القصيدة قد أكدت الحقيقة التي تقول بأن الشعر نوعان لا ثالث لهما : شعر صادق وشعر كاذب ، فليس ثمة عقيدة جمالية أو دينية أو سياسية أو فكرية تستطع أن تملي على الشاعر موضوع قصيدته . فلم يكن في مقدور بريخيت أن يعبر في هذه القصيدة الا من خلال ما تسمح به ميول وجوده الخاص ، ولقد استطاع بحق أن يحافظ على وجوده الذاتي على طول القصيدة ، وأن يضع الكلمة في خدمة الإحساس والحالة النفسية ، وأن ينظر إلى الحياة بصورة مباشرة .

والشاعر هنا ليس فيلسوفاً أخلاقياً أو مصلحاً أو عالماً سياسياً ، وإلا كان ذلك ادعاء ، وتخطياً لحدود الفنان ، بل وخروجاً على التواضع اللازم له . وأين هذا الادعاء وكل ما في القصيدة من كلمات يكاد يجعل التواضع صفة طبيعية في كاتبها؟ واذا جاز لنا أن نعتبر الشاعر هنا ناقدا للحياة ، فهو لا يتناول هذا إلا من بعد ، وبرفق شديد ، وليس بدافع الشعور بالامتياز على العالم القائم ، بل بدافع الإحساس بالأسى النابع من فكرة الخير والصادر عن قلب يحنو على الإنسان حنواً بالغ الشمول عميق التأثير ، حنواً يود صاحبه لو استطاع ان يغمر الأرض كلها بالحب والسلام .

واذا كان لهذه القصيدة أية غاية ، فهي الغاية التي تختفي وراء الاحساس والصورة ، فلست يقادر عند قراءتك لهذه القصيدة أن تفصل بين الموضوع الجمالي فيها وموضوعها الغائي أو النفعي إذا صح هذا التعبير .

---

(١) قصائد من بروتولد بريخت ترجمة «عبد الغفار مكاوي» .

وهذا التداخل بين الوظائف الجمالية والنفعية للفن ، وإدراكنا لوظيفة الموضوع في الفن ممتزجاً باستجاباتنا الجمالية له ، هو الذي يجعل لمبدأ الالتزام في الشعر قيمة حقيقية . عندئذ يكون الجمال هو التكيف الكامل للموضوع مع وظيفته .

ومع ذلك فإن استجاباتنا الفنية لهذه القصيدة لم تنبع من إدراكنا العقلي أو الذهني ، أو من الاتجاهات المذهبية لصاحبها ، بل مما تحتويه من حقائق نفسية وإنسانية أولا وقبل كل شيء ، فالشاعر هنا لا يتجه بقصيدته لجماعة معينة ، أو للتبشير بمبدأ أو عقيدة ، وإنما التوجه هنا للإنسان أيا كان مذهبه أو عقيدته أو جنسه أو عصره . وما دام التوجه إلى الإنسان فلسوف تحظى القصيدة بأكبر قدر من الاستجابة ممن يشاركون الشاعر إنسانيته، وتصبح عندئذ ملكاً لكل الناس ، تهتز لها كل عاطفة صافية تعيش وراء مدى الزمان والمكان .

والقارىء المستجيب الواعي تستوقفه هذه الشمولية ، فلا يملك إلا أن يثار ويبتهج ، كمن اهتدى الى شيء وقع عليه بعد أن أعياه البحث عنه ، ومن منا الذي يقرأ هذه العبارات ولا ينتفض قلبه بين أضلعه .

« هذا الذي يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع أصحابه الذين يعانون الضيق أن يتحدثوا إليه؟»

ومثل قوله :

« صحيح أنني ما زلت أكسب راتبي
ولكن صدقوني ، ليس هذا إلا محض مضادفة
إذ لا شيء مما أعمله يبرر أن آكل حتى أشبع »

وعندما يقول :

« صدفة أنني ما زلت حياً »
« إن ساء حظي فسوف أضيع »

أو في مثل قوله :

« إن كرهنا للانحطاط يشوه ملامح الوجه
وإن سخطنا على الظلم يبح الصوت »

أو عندما يوجه كلامه إلى الأجيال القادمة مقراً بعجزه وعجز جيله عن تحقيق السلام والحب بين الإنسان وأخيه الإنسان . يقولها في أسى بالغ كمن يحمل مسؤولية الوجود على كتفيه يسلمها للأجيال القادمة عسى أن يكون مصيرها على أيديهم أفضل من مصيرها على يديه ، فيقول :

« آه : نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض للمحبة ،
لم نستطع أن يحب بعضنا بعضا .
أما أنتم ،
فعندما يأتي اليوم
الذي يصبح فيه الإنسان صديقاً للإنسان
فاذكرونا
وسامحونا » .

هذا مثل من أمثلة الالتزام في الشعر ، الالتزام الذي يحافظ على القيم الإنسانية العامة البعيدة الشموا، جنباً إلى جنب مع القيم الجمالية ، وهو جانب من التطور الحقيقي للواقعية في الشعر . . . يدفع الحياة الى الأمام . . . يأخذ منها ، ثم يعطيها أكثر مما يأخذ .

غير أن هذا الفهم « الديالكتيكي » للواقعية الاشتراكية قد قابله في الجانب الآخر فهم مختلف ، ذلك هو الفهم « الميكانيكي » للاشتراكية وهو الذي يؤمن بأن التطور المادي للحياة هو الذي يطور الفكر بدلا من أن يمهد الفكر لهذا التطور ويسبقه . وأصحاب هذا الاتجاه يجعلون الفكر في موضع الذنب لا الرأس .

ويرجع معظم الخطأ عند هؤلاء أنهم يجعلون النظم السياسية أو الاجتماعية أو النظريات الفكرية الاصلاحية غاية في ذاتها ، وقد غاب عن أصحاب هذه النظرة أن الذي يحدد طبيعة النظم السياسية هو في نهاية الأمر

قيم مصدرها الفكر والفلسفة ومناهج العلم والفن ، وأن أي مذهب سياسي مهما يكن حكيمًا ليس الا غلافاً . . مجرد غلاف . . وأن المهم هو ما بداخل الغلاف . . . هو الإنسان ذاته . فالعالم الذي نعيش فيه عالم أرضي والقوانين الوضعية التي تنظمه قوانين مؤقتة لا تعرف الثبات ، وطبيعة التطور في الحياة البشرية تقتضي من كل جيل أن ينظر فيما تركه الجيل السابق فيقبل منه ما يراه صالحاً مع حياته الجديدة ويطرح ما ليس بصالح . وكثيراً ما ترى الشعوب في مرحلة من مراحل حياتها أن كل شيء فيها بحاجة الى ضرورة التغيير وإعادة البناء . ويدفع الشعوب إلى ذلك ما يقدمه لها الفكر والعلم والفن ، فهي جميعاً المحركة للتاريخ والصانعة للقيم . فكم من فكرة أو مذهب أو نظام اجتماعي رسخ في أذهاننا واستقر في حياتنا بحكم العرف القوى والتقاليد والقوانين الوضعية . ولم نتبين فساد هذه الفكرة أو ذلك المذهب إلا حين يتعرض له كاتب أو شاعر أو مفكر بالنقد فتتضح سخافته وغضاضته وفساده ، وتظهر لنا فيه أشياء لم تدر بخلدنا من قبل . وبهذا يهتز الشيء الذي كان ثابتاً ويترنح بناؤه ، وقد كان متيناً مكيناً .

من أجل ذلك كان الأساس الفكري الذي تبنى عليه الاشتراكية « الآلية » أو « الميكانيكية » موضع حذر من نقاد الأدب ، فهم يرفضون ان يكون الأدب مجرد انعكاس آلي لتطور المجتمع ، أو أن تكون ظواهر المجتمع بشتى صوره السياسية والاقتصادية غاية يسخر لخدمتها الإنسان، وليست وسيلة تسخر لخدمة الإنسان.

وموطن الحذر عند النقاد ناشىء من أن مثل هذا الاتجاه سوف يحد بالضرورة من النظرة الحرة الشاملة التي تحيط بالظروف الحقيقية التي تعاش فيها ومن أجلها الحياة ، وسوف يغض البصر عن الشروط التي يصدر عنها الأدب أو ما نسميه بالقيم الجمالية والفنية فيه . فالمضمون الفكري أو الفلسفي أو الاجتماعي لا يمكن أن ينفصل بالقيمة أو بالتأثر ، كما لا يجوز أن يوصف على انفراد بأنه فني ، ذلك لأن القيمة الفنية لأي عمل أدبي ليست في المضمون دون الصورة ، ولا في الصورة دون المضمون وإنما في النسبة القائمة بينهما ،

وفي الدرجة العالية من التوازن التي يحققها العمل الفني بين الفكر والشعور، بين الإرادة واللاإرادة بين الوعي واللاوعي .

من أجل ذلك هاجم النقاد الشعر السوفيتي في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية «فقد كان على الشعر السوفيتي في تلك المرحلة أن يعاني الكثير من «عبادة الشخصية» التي راحت تسوق رهطاً من الشعراء والفنانين والأدباء بعصا الكبح، وتقيم للفن قوالب اصطناعية مكبلة بأكثر من لجام[1] .

واذا كان للأدب أن يكون في جانب النبل أو الفضيلة أو أي هدف آخر، فإنه لا يجوز بأي حال أن يتخلى عن رسالته في عالم الفن حتى لا يهبط إلى التشير بالفضيلة أو إعطاء العظة .

والآن، وقد استعرضنا معظم الأسس التي تقوم عليها المذاهب الواقعية في الشعر، نلاحظ أنها تطورت عن مفهومها القديم الذي كان لها في القرن التاسع عشر . فقد نشأت الحركة الواقعية وأصبحت ذات طابع خاص في أوروبا عقب الثورة الفرنسية في عام ١٨٣٠، واحتلت مكان الصدارة بين الاتجاهات الأدبية من عام ١٨٥٠ إلى عام ١٨٨٠، وقد بدأت باستنكارها ورفضها للاتجاه الكلاسيكي الذي كان يقوم على تقليد أعمال الفن الرفيعة المثال، كما هاجمت اغراق الرومانسية في الذاتية أو الفردية . وحاولت أن تجد لنفسها أسلوبا جديدا يهدف الى تصوير الحياة والطبيعة الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة، رافضة أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي، متجنبة الموضوعات التي تنأى عن عالم الواقع الى ما وراء الطبيعة .

إلا أن نظرة الأدباء في عصرنا الحاضر الى تجارب الواقعيين القدماء قد تغيرت بتغير أوضاع المجتمعات في عصرنا وتطور الحياة فيها . فرواد الواقعية من الكتاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر كانوا ينظرون إلى واقع حياتهم نظرة متشائمة ترى، أن الشر هو الأصل في الحياة، وأن الانسان للإنسان ذئب ضار، وأن وظيفة الأدب هي الكشف عن هذا الشر، ولذلك سميت

---

(١) الشعر السوفيتي عبر نصف قرن د . ميشيل سليمان .

الواقعية عندهم بالواقعية النقدية المتشائمة على نحو ما نرى في رائد الواقعية « أو نوريه دي بلزاك » فقد جمع أكثر من مائة وخمسين قصة أطلق عليها جميعها اسم « الكوميديا البشرية » ثم تبعه في هذه النظرة من كتاب فرنسا أمثال « موباسان » و « فلوبير » ثم « اميل زولا » الذي وصلت به النظرة المتشائمة إلى مداها .

وإذا كان الأدب في عصرنا الحديث قد واصل اتجاهه الواقعي إلا أنه لم يعد يبحث عن الشر ومنابعه ليبصر الناس بها وينقدها وحسب ، بل أخذ يبحث عن منابع الخير في الإنسان ودواعي التفاؤل والثقة به ، ويستخلص القيم المتحركة خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة ، هادفا من كشفه لهذه القيم أن يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور في نفس الاتجاه .

* * *

ثالثاً : التجارب السريالية أو ما فوق الواقع

في مقابل الاتجاهات الواقعية التي تحدثنا عنها والتي امتدت عبر قرنين من الزمان متطورة بتطور العصور ومتجددة بتجدد الفصول واتجاهات رياح الفكر والذوق ، ظهر الاتجاه السريالي في الفن ، وامتد الى الأدب في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، على اثر انتشار الشعور باليأس من فشل العقل الواعي في تجنيب الإنسان ويلات الشر والدمار ، وما دام العقل الواعي قد أفلس في ايجاد تفسير لما يقع فيه الإنسان من سلوك أحمق حين أعلن الحرب وأشاع الدمار في العالم ، فلا بد أن يكون في الإنسان عالم آخر يسيطر على سلوكه في الحياة . ونشأت فكرة الاتجاه الى عالم اللاوعي وكان ذلك في عام ١٩١٧ عندما عقد عدد من الفنانين والأدباء العزم على اعتزال الحرب والاجتماع في أحد مقاهي مدينة زيرخ في سويسرا برياسة الأديب الروماني (تسادا) وسمو المذهب الذي يدعون اليه باسم (الدادية)[1] . أي الارتداد الى عهد الطفولة

---

(١) يقال ان كلمة « دادية » مشتقة من كلمة « دادا » التي تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهم المشي .

إشارة إلى أن الإنسانية ارتدت إلى هذا العهد . ثم استقرت هذه الجماعة على تسمية مذهبها بالمذهب السيريالي : أي مذهب ما فوق أو ما خلف الواقع وذلك عندما أعلن الأديب الفرنسي أندريه بريتون بيانه التحليلي الفلسفي لهذا المذهب وكان ذلك في عام ١٩٢٤ .

وتقوم فلسفة هذا الاتجاه على معاداة الواقع والعقل والنظم المألوفة التي يخضع لها الفن والأدب ، واعتبارها جميعا غير قادرة على التعبير عن الحقيقة . ثم العودة إلى ملكات الإنسان الفطرية ، ذلك أن نمو العقل وخضوعه لما تفرضه العادات والتقاليد والوعي من شأنه أن يعوق خيال الإنسان ويفسد فطرته السليمة .

وقد سبق أن ذكرنا أن العودة إلى تحرير الخيال عند هذه المدرسة قد ذهبت إلى الحد الذي يسمح فيه أن يفتح الباب أمام مكبوتات العقل الباطن لكي تعبر في تلقائية وعفوية واستسلام عما يجول في أعماق الشاعر أو الفنان. وفي هذا عودة إلى ما اكتشفه الطبيب النفساني سيجموند فرويد ومدرسته وتلاميذه من أمثال «ادلر» و«ويونج»، حين جعلوا العقل الباطن مصدراً أساسياً من مصادر التحكم في السلوك البشري، وذلك منذ النصف الأخير من القرن الماضي. وهكذا مرة أخرى يختزن الناس الفكر البشري للقرن التاسع عشر، ثم يعيدون إحياءه والنظر فيه وتطبيقه على نحو جديد في القرن العشرين.

وهم حين يلجأون الى العقل الباطني يتخطون بذلك الوعي المحكم الى النبع الذي لا يخطئ ، إلى السبات الذي تكمن فيه الحقيقة حين تفلت من سلطان العقل، ونعود إلى هذا المثال مرة أخرى.

« انظر إلى الطفل في الخامسة مثلا ، إن سألته أن يرسم لك شجرة أو بيتاً أو نجمًا أو حوتاً أو جملا أمسك بالقلم دون تردد ، وخط لك خطوطاً لا معنى لها ، ولا عقل فيها ، ولا صلة بينها وبين الصورة المعروفة لهذه الأشيا . وهو يخطط دون تردد وان لم يكن قد رأى ما طلبت إليه رسمه . فهو في الحقيقة لا يرسم صورة الأشياء ، ولكن يعبر عما يعتمل في نفسه من مشاعر ، وما يجول في خياله من صور مبهمة ، فإن أنت سألت نفس الطفل بعد أن

يكبر ويبلغ الخامسة عشرة أن يرسم لك شيئاً من هذه الأشياء أمسك بالقلم ثم تردد طويلا وقال : كيف أرسم حوتا . وأنا لم أر الحوت ؟ هنا تحس بأن ما اكتسبه الإنسان من عقل ومنطق بنموه في الحياة وبتعوده إقامة علاقاته مع الغير على العقل والمنطق قد قتل فيه انطلاقاته الصادقة الأولى أيام طفولته ، وأيام كان خياله بلا قيود ولا حدود ، وأيام كان عقله الباطن هو المتحكم في أفكاره وأفعاله »[1] .

وترجع أهمية هذا النص إلى تحديد عملية الخلق الفني في التجارب السريالية ، فما يوصف بالأثر الابداعي أو الشعري عندهم ذلك الأثر الذي تخلص من تأثير ما يسمونه بالذات اليومية المألوفة التي نعرفها لأننا نشاهدها باستمرار وهي تنفعل وتتنفس وتأكل . على الشاعر السيريالي أن يقضي على هذه الذات الأليفة التي هي ، على حد تعبير رامبو ، لا تعدو كونها وهمية ، ثم محاولة الوصول إلى الذات الحقيقية .

وعلى ذلك فالأثر الفني الذي يصدر عن الوعي هو أثر صادر عن الذات الزائفة ومن ثم فهو أثر كاذب أو غير حقيقي . ومن هنا نشأت العبارة التي ختم بها رامبو منهجه في النظرية الشعرية والتي تقول « الأنا شخص آخر »والمقصود بهذه العبارة على غموضها ، أن التجربة الشعرية لا وجود فيها للمؤلف أو المبدع أو الشاعر ، وإنما الوجود للذات الأخرى التي تخلصت تماماً من الطريقة الآلية المصطنعة في توليد الكلمات والصور في الشعر ، تلك الطريقة التي تعمل بصورة واعية وبليدة والتي يستوي عندها المبدع والمحترف أو ما يسمونه الكاتب الموظف أو كاتب الأدب[2] ،

وعندما تحين لحظة الإبداع الفني يجد الشاعر نفسه قد تحول عن العالم الواعي الذي يضجره ، ويصير إنساناً آخر غريبا عن لغة قومه التي يسمعها منهم ، وعليه أن يكتشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية .

---

(١) الاشتراكية والأدب ص ٣٦ د . لويس عوض .

(٢) عصر السريالية تأليف « والاس فاولي » ترجمة خالدة سعيد .

ولعل قضية مصدر اللغة ومعناها أن تكون أخطر القضايا في التجارب السريالية فقد تعتبر الحركة السريالية في جوهرها تجربة لغوية . فاللغة اليومية التي نتحدث بها ونتعامل هي لغة زائفة في جملتها ، بل لقد تقف أحياناً في وجه الحقيقة تسترها وتحجبها ، عندئذ تكون الحقيقة في واد واللغة في واد آخر ، فثمة هوة سحيقة بين الظاهر في علاقاتنا الاجتماعية والحقيقة الكامنة وراءها . وهذا ما دفع أحد شعرائهم إلى العبارة الآتية .

« اليد الممدودة إليَّ للسلام لا تعنيني ، أما اليد الأخرى المخفاة وراء الظهر فهي التي تعنيني وتخيفني »[1] .

وإذن، فليس أمام هؤلاء الشعراء إلا مصدرا واحداً للغة وهو عالمهم اللاواعي حيث تعيش الكلمات المدخرة والمترسبة في أعماق الذات ، والتي يكون قد لُقنها الشاعر في طفولته ، وبقيت محتفظة بتأثيرها وإيحاءاتها فترة طويلة - وثمة عبارات تعيش فينا كصيغ مكثفة لحياتنا ومعتقداتنا ، حتى إذا حان الوقت للنطق بهذه العبارات كان لها القدرة على أن تهز حياتنا وتبعث فيها الحرارة ، وذلك لما في هذه الكلمات الثاوية في ذاكرتنا من المقدرة على إثارة خيالنا . وعندئذ يكون المخزون في الكلمات من المشاعر أشبه بالمخزون في الأساطير، وتصبح الكلمة أكثر حقيقة من الأشياء التي تدل عليها أو الأفكار التي تعبر عنها ، وفي هذه الحالة تكون الكلمات في ذاتها هي الحقيقة لا الأشياء التي تصفها .

والسريالية في بحثها عن اللغة تنظر إلى تاريخ الإنسان وكأنه سبات مليء بالأحلام والأطياف والرؤى أوجدتها شخصيات أسطورية . على أن لجوهر هذا التاريخ الأسطوري علاقة دائمة بالحاضر أو هو الحاضر الأبدي كما يحلو لهم أن يسموه . ومن ثم يصبح الشعر عند السرياليين رؤيا حلمية اذا صح هذا التعبير. وقد أكمل الشعراء السرياليون من أمثال « بريتون » و « ايلوار » و « تسادا » و « سولو » تقليدا قديما للرائين في القرن التاسع عشر ، وساروا في أثر

---

(١) « مسرح العبث » ص ٤٧ د. نعيم عطية .

« بودلير» و « رامبو» و « ملالارميه » وظلوا يعتبرون الشعر نضالا للعثور على لغة مفقودة[1] .

أما الصورة الشعرية عندهم فهي أثر من آثار الرؤيا أو الحلم ، فكما يسبق الحلم الشاعر كذلك يسبق الحلم الصورة .

وعلى الرغم من أن الشعراء السرياليين أعادوا الكثير من صور الرومانسيين في شعرهم فإنهم يرون في الصورة شيئاً مغايرا عما ألفناه في الاتجاهين الرمزي والرومانسي . . . فالصورة السريالية تحاول أن تتخطى وعي الرمزية المحكم إلى منبع الخيال الجديد وهو السبات الذي تكمن فيه أساطير الانسان ، وهي تختلف عن صور الرومانسيين في أنها أكثر شفافية ولطافة ولا تسعى إلى البرهان البلاغي ولا تستند اليه . ولذا يقول بريتون : « الصورة الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل ، تأتيه تلقائيا ، وتفرض نفسها عليه قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا . . . ويقتنع العقل ابتداء بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته ، وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار كأنها عجلة قيادة الفكر[2] .

وأقوى الصور عندهم هي الصور التي تشبه صور الأحلام أو خواطر المرضى المحرومين ، وهي من هذا النوع التحكمي المتناقض الذي يربط ما بين الأشياء البعيدة ربطا يحدث هزة في العقل والحس معا . من ذلك قولهم مثلا : « عقد من ماس لا يستطيع العثور له على قفل ، ولا يتوقف وجوده على النظام في خيط ، هذا هو اليأس . . . واليأس في جملته لا خطر له . الحشد من الأشجار يؤلف غابة ، والحشد من النجوم يؤخر الليل طولا ، فينقص الأيام يوما ، وحشد من هذه الأيام الناقصة تتألف منه حياة كاملة »[3] .

---

(١) عصر السريالية ص ٢ ، ٢ .
(٢) المدخل الى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٠ د . عنيمي هلال .
(٣) المرجع السابق ص ٤٩١ .

كما أنهم يؤثرون الصور التي تصدر عن سذاجة طفولية خالصة لأنها تدهش القارى وتكشف عن البراءة والطهر ، وعن برهة من الفطرة الأولية . أما العاطفة التي كانت منبع الشعر عند الرومانسيين فلم تعد كذلك عند السرياليين . فقد كان الرومانسيون يقضون فترة يعايشون فيها التجربة معايشة وجدانية عاطفية ، فترة يسمونها فترة الحمل الفني أو فترة الحضانة ، ثم تصدر القصيدة التي تعتبر عندهم تجسيدا للحظة شعورية أو لهيمنة إحساس واحد . أما في الشعر السريالي فالأمر متروك للكلمة « فالكلمات تبحر في مغامرة مدهشة لاكتشاف الأحاسيس أو الحلم أو التجربة المبهمة للشاعر ، ومن ثم فالكلمة سابقة على كل شيء ، سابقة على الإحساس، واكتشاف الحلم بل هي التي تقود إليه، وتولده بأقل مقدار من التأمل السابق »[1] .

هذه هي بعض خصائص الإبداع الشعري في التجارب السريالية ، ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد نسوق مثلا واحدا من قصيدة « المرأة الأولى لإيلوار نختار للقارىء بعض أجزاء منها ، ونقتبس تعليق والاس فاولي عليها ، والقصيدة كما يقول فاولي تكشف سر المرأة ومكانها الخفي الذي تحتله في الكون . يقول « ايلوار » :

أيتها المحتضرة المجنونة ، يا أسيرة السهل ،
الضوء يختبىء عليك ، فانظري إلى السماء :
لقد أغمضت عينيها لكي تهاجم حلمك ،
وأغلقت ثوبها لكي تحطم أغلالك .

« تصف صور السهل والجنون ، قوة المرأة التي لا تحد وقدرتها الفريدة الغريبة على الرؤيا . والضوء الذي هو صورة مألوفة لوصف اللانهائي يختبىء فوق المرأة . والسماء نفسها تغمض عينيها ، لكي تهاجم أحلامها ، وتغلق ثوبها لكي تحطم أغلالها . هذه هي أسطورتها : لا تعتمد على ضوء السماء لأنها تحتويه في ذاتها . إنها الكائن الفريد في حريته والرجل ينظر إلى الكون ولا يرى المرأة .

---

(١) عصر السريالية ص ٢٠٦ .

أمام العجلات المتشابكة
في شباك العشب الخائنة
تفقد الدروب صورتها .

يصف المقطع الثاني المرأة في جمعها بين العجلة والمروحة على أنها محيط الدائرة في العالم ورحمه وجنسه . أما العجلات المتشابكة ، التي تحمل ثقل العالم وتدفعه إلى مصيره فتشير إلى مسؤولية المرأة ووظيفتها الجسدية ، أما المروحة الضاحكة فهي الدائرة الأخرى التي ترمز إلى قوة المرأة ، فهي تمثل فتنتها وغوايتها ، تمثل الاغراء الذي تحقق بواسطته استمرار الكون . وفي المقطع نفسه تمثل صورة العشب حيث تفقد الدروب صورتها وخصائصها قصة الرجل والمرأة ، هي العشب وكانت من قبل السهل وضوء السماء غير المحدود ، وهي الطريق التي تعتبر العشب في البدء ، ثم تضيع في الجديد النامي وقد غمرها مبدأ خلود المرأة واستهلكها ، هكذا يفقد الرجل في الحب وشكله وشخصيته الأولين ، لأن المرأة كائنة بينما الرجل في سعي دائم لأن يكون »[1] .

وهكذا مضت التجارب السريالية تقتحم حصون اللغة والعقل اللذين هما العائقان المتوارثان في نظر شعراء هذا المذهب . هذا وقد أثمرت الحركة في مجالي التصور والشعر . أكثر من إثمارها في مجال المسرح ، ومع ذلك فإن أصحاب الاتجاه الطليعي في مسرح العبث ، أو اللامعقول يعتبرون السريالية وطريقتها في الكتابة التلقائية المنبثقة من العقل الباطني بلا رقابة أو تدبير ، يعتبرونها مصدرا هاما من مصادرهم ، فقد استفاد يونسكو من أسلوب الكتابة التلقائية ، وسلم بوجوب السماح للأمواج أن تتدفق من الداخل . . . غير أن مسرح اللامعقول قد طور هذه التلقائية وأضاف إليها التألق الذهني وشيئاً من إرادة الضبط والتقويم والانتقاء .

وقد كنا نود أن يتسع المجال هنا لدراسة مسرح اللامعقول ، وهو في

---

(١) عصر السريالية ص ٢١٢ ، ص ٢١٤ .

الحق أحد الاتجاهات البارزة في أدب القرن العشرين ، والذي يحتاج أكثر من غيره إلى دراسة جادة كما أنه مكمل للصورة التي أردنا عرضها على القارىء غير أننا نستأذن القارى في أن نؤجل هذا الجانب من البحث إلى مقال آخر في القريب إن شاء الله .

ولعلنا في ختام هذا البحث أن نكون قد حققنا شيئاً مما زعمناه في بداية كلامنا من أن الوجود الإنساني قادر على أن يحقق نوعا من الترابط يتم في حلقات متصلة تعتمد كل حلقة على الأخرى. وأن التدرج من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل في الفكر الإنساني والتعبير الأدبي حقيقة واقعة . وأن ما نراه في حاضرنا ليس أكثر من جسر يربط الماضي القادم من الأزل بالحاضر الذاهب إلى الأبد .

ولعل القارىء يتوقع منا في نهاية هذا المقال أن نحدثه عن شيء مما نتوقعه ، عن مستقبل هذا الشعر الذي درسنا لمحة من حاضره ، وهذا ما لا نستطيع أن نحدده بشكل قاطع أو حاسم .

غير أن بعض النقاد المحدثين قد طرقوا موضوع المستقبل في الشعر وتحدثوا عن توقعاتهم ويمكننا أن نجمل بعضا من آرائهم في هذا المجال .

يرى روبنسون جيفرز في مقال له بعنوان « الشعر والجديد »[١] ، أن الشعر لن يستمر في هذا الأسلوب الذي يرتفع إلى مستوى العلم الواسع بالثقافة الإنسانية عبر الأجيال ، تلك التي تتطلب قارئاً من نوع خاص ، قارئا ملما بتراث الإنسانية وأساطيرها وتاريخها عبر العصور ، فقد ازدحم الشعر المعاصر بالاقتباس المفرط من أحداث الماضي وشخوصه وأساطيره الأمر الذي يحتاج من القارى إلى متابعة هذه المصادر والإلمام بها إلمام معرفة حسية لا عقلية وحسب .

ويعتقد الناقد بأن الشاعر سوف لا يترك هذا الادعاء العلمي، وسيحطم الغموض الذي يسيطر على كثير من الشعر الحديث .

---

(١) Robinson Jeffers: Poetry & The New.

ويرى دونالد ديفي أن الشعراء الانجليز سوف يتحررون عن قريب من كابوس القلق والخوف ، وأنهم عاجلا أو آجلا ، سوف يبحثون عن وسيلة أو أخرى يجعلون بها الشعر قادرا على أن يتحول إلى نوع من الغناء الموسيقي الذي يترك تأثيره مباشرة في النفس دون إرهاق[٢].

وأما بيتر فريك أستاذ التاريخ في كلية أمريكية، والشاعر الناقد فهو يرى أن في الشعر المعاصر اتجاهين أحدهما يرتفع عن مستوى الفهم والآخر مسف إلى حد الركاكة والفسولة والضعف .

---

(٢) مقالات في النقد الأدبي د . محمود السمرة ص ٢٨ .



الثقافة
كما نراها اليوم

ما نظن أن أحدا من رجال الفكر والأدب اليوم بغافل عن التطور الواضح لمعنى الثقافة ومفهومها العام ، كما لا نظن بأن أحدا من هؤلاء بحاجة إلى دراسة الفرق الواضح بين الثقافة والتعليم . فكلنا يعرف أن الثقافة ليست مهمتها إعداد المواطنين إعداداً مهنيا ، أو تزويد الدولة بالمؤهلين علميا في نواحي العمل وميادينه المختلفة ، فإن هذه هي مهمة التعليم العام الذي يخرج للدولة المعلم والمحامي والطبيب والمهندس ، وغير هؤلاء ممن أعدتهم المدارس والمعاهد والجامعات .

من أجل هذا وقفت مهمة التعليم العام أو كادت عند انتهاء المواطن من إحدى مراحل التعليم أو كلها . أما الثقافة فهي شيىء أعم بكثير ، إنها تهدف إلى اعداد المواطن إعدادا مهنيا أو حرفيا بقدر ما تسعى إلى إعداده للحياة إعداداً صحيحا ، وتمكينه من أن يكون إنسانا قادرا بتكوينه الفكري والنفسي والجسدي على خدمة الحياة ، حياته هو ، وحياة الجماعة التي هو أحد أفرادها ، وحياة العالم الذي يكون بمجتمعه جزءا منه .

على أننا وقد أدركنا هذا الفارق بين التعليم والثقافة ، لا ينبغي أن ننكر ما بينهما من وشائج ، وعلى الأخص في البلاد التي راعت عند وضع مناهج التعليم وسياسته أن توائم بين تخريج أصحاب المهن ، وتكوين المواطن تكوينه ثقافيا فزودت براجها ، وعلى الأخص في المراحل الأولى منها بما يربي في المواطن ملكاته العقلية والشعورية ، وبما يقوم بدنه ويهذب من نزعاته ، ويروض من سلوكه ويدعم الأركان الأساسية لبنائه بناءا سليما . تنبه إلى ذلك

قدماء اليونان فكانوا أكثر الناس ثقافة . وكان العلم عندهم يتناول ما يسمى (بالجمناستيقي) لتقويم الأجسام ، والموسيقى وهي كلمة عامة تعني فنون الموزي أي تربية النشأ فكريا وشعوريا بدراسة العلوم والآداب ، والتاريخ والشعر ، والغناء والموسيقى والرقص . فإذا أضفت إلى هذا كله الدين الذي كان مرتبطا بآدابهم وموسيقاهم وغنائهم أدركت العامل الأساسي في حضارة ليونان العريقة .

ومن قبل اليونان ببضعة آلاف من السنين نشأت على ضفاف النيل حضارة مصرية قديمة لا تقل عن حضارة اليونان ، بل لقد كانت منبعا من منابعها ، ولقد كانت النشأة الفنية والدينية أساسا من أسس هذه الحضارة غير منازع ، فقد خرج التعبير الفني والفكري عند قدماء المصريين من صميم الشعب في أفراحه وأتراحه وتعبده ، وصاحب الطقوس الدينية في جميع مظاهرها ، فكانت النصوص المقدسة مؤلفات من الأدب العالي ترتل وتنشد مع عزف الالآت الموسيقية ، وكانت القصور والدور والمعابد والمدافن متاحف كاملة لفنون العمارة والحفر والتصوير . وهكذا ترى أن التربية الأولى أساسا في تكوين المواطن وتوجيهه ، بل هي أساس في حضارة الأمة ورقيها . فإذا تركنا العالم القديم إلى الحديث ، رأينا الدول المتطورة التي انتقلت من طور الصناعة والتي دخلت بعد ذلك في مرحلة الانطلاق ، ثم خرجت من مرحلة الانطلاق إلى النضج والرفاهية على مستوى حضاري رفيع ، نقول إذا انتقلنا إلى هذه الدول سواء منها الاشتراكية أو الرأسمالية ، فسنجد منها من فطن في وضعه لسياسة التعليم العام إلى ضرورة مزج هذا التعليم العام بقدر من الأسس التي من شأنها أن تخرج المتعلم الذي لا تصدع عنده بين الفكر والعقل ، أو بين المبدأ والسلوك ، أو بين الوظيفة والعضو ، أو بين الغاية والوسيلة ، فقد أدركت هذه الدول أن المتعلم لا يبلغ في حرفته أو مهنته أو حتى في معمله ، وزاوية تخصصه معنى المحترف الصالح إلا إذا تجلت الوحدة التامة بين هذه العناصر التي ذكرناها ، وذلك لكي يتحقق التكامل بين طرفين متقابلين هما الفكر والعمل أو الروح و المادة .

هذه الوحدة التامة من الصعب أن تتحقق إلا إذا مهدنا لها في مرحلة

التكوين المبكرة ، وأعددنا لها ما يكفيها من إعداد الوسائل ، وهيأنا لها الوقت الكافي في مراحل التعليم الأولى بأن خصصنا للطفل ساعات لتربية روحه وفكره ، وتنمية ملكاته ، وقدراته على التخيل ، وأطلقنا له الحرية في التعبير عن هذه الملكات ، ونمينا في مشاعره الإحساس المبكر بالجمال ، وخلقنا في نفسه القدرة على الابتكار بما نمنحه له في الصغر من وقت لممارسة هذه الأعمال الفنية في حرية ، وبما نضمنه له من مناهج تكون أساسا لعملية بناء روحي وجسدي ، وألا نجزع إذا أضعنا في هذا الإعداد بضعة أعوام ، يفرغ فيها الطفل لهذا اللون من التربية ، ثم يخطو به بعد ذلك خطوات في تعليمه مبادىء العلوم التي تبدأ بالمعارف العامة وتنتهي به إلى نوع محدد من فروع التخصص أو المعرفة .

إذا أمكن للتعليم أن يسلك هذا السلوك ، وأن يضع في اعتباره هذه الأسس الهامة منذ البداية ، أمكن للمواطن الذي يخرجه التعليم العام للحياة أن يكون مؤهلا للاستفادة من قدراته ، قادرا على استغلالها في محيط عمله الضيق ، مهما يكن نوع العمل الذي يؤديه ، حتى ولو كان هذا العمل طبا أو هندسة أو زراعة . فما من طبيب أو مهندس أو حتى عالم في الطبيعة أو الكيمياء أو الذرة بقادر على الابتكار في ميدانه ، وعلى تجاوز حدود مهنته العملية إلى آفاق الإبداع والاختراع إلا إذا اعتمد على ملكاته السابقة التي نماها في صغره وطورها في كبره ، وعلى الأخص ملكة الخيال أو ما يسمى (Faculty of imagination) . ولسنا بحاجة إلى القول بأن مثل هذا الاتجاه هو الذي يصل العلم بالثقافة ، لا في فترة الإعداد المهنية وحدها ، بل وبعد ذلك ، وهو الذي أبقى المتعلمين الذيم خرجتهم المعاهد والجامعات من العقم الفكري والوجداني ومن الإصابة بالجدب الثقافي ، ويحميهم بما بسميه بعض المفكرين بأمية المتعليمن[1] . تلك الظاهرة الأليمة ظاهرة انقطاع المتعلمين عن مواصلة القراءة الجادة ، وعن تثقيف أنفسهم بمجرد التخرج من المدرسة أو المعهد أو الجامعة ، مما يسبب فقرا شديدا في الثقافة العامة . وهذا هو ما تنبه

(١) جولة في العالم الاشتراكي ص ٥٢ ، ٥٣ .

إليه كثير من الدول الاشتراكية ، فخسرت هذه الدول سلطتها المطلقة في تولي الإنتاج والاشراف عليه في كافة ميادينه ، فيسرت وسائل التثقيف العام لكافة المواطنين ، وأصبح العالم في الاتحاد السوفيتي لا ينقطع عن القراءة ، بل لقد عبر عن هذه الظاهرة من كتبوا عن التعليم في روسيا بأن علماء الذرة وغيرهم ، ممن هم بحكم مهنتهم منغمسون في المعامل والمصانع ، لا يفارقهم الكتاب الذي هو المستودع الحقيقي للثقافة ، في أوقات فراغهم حتى وهم في طريقهم إلى العمل ، يتركونه في العربة التي تحملهم إلى اعمالهم ، ثم يعودون إليه في طريق عودتهم من العمل .

إذا قبلنا هذه المقدمات أدركنا أن التعليم العام يمكنه إذا وجه هذا التوجيه أن يحمل معه جانباً هاماً من أسس الثقافة اللازمة لكل مواطن متعلم ، ومن هنا يتضح لك أن شيئا من مفهوم الثقافة قد يلتقي بما يسمى بالتعليم العام .

ولكننا ونحن نتكلم عن الثقافة لا نحصر أنفسنا بطبيعة الحال في هذه الدائرة الضيقة التي تقدمها المدرسة أو الجامعة ، فإن ثقافة المتعلمين جزء من مهمة هي أكثر تعقيدا وأوسع مدى إذا اتجهنا بها إلى مستوى الشعب كله بكافة قطاعاته المختلفة . فالثقافة إصلاح عام يشتمل على كل ما يقدم للفرد المواطن من خدمات في مجالات الفكر والفن والمجتمع والسياسة ، في وطن يختلف في المستويات الفردية والطاقات العقلية وتتشعب فيه الأمزجه والطبائع . ومن هنا كانت مهمة الثقافة مهمة شاقة ومتشعبة ودقيقة ، هذا إذا أضفت إلى كل ذلك أننا اليوم في مرحلة الانطلاق التي يحاول فيها المجتمع أن يستكمل ملامح وجهه الجديد ، وأن يحاول تجديد جميع خلاياه لتتلاءم مع الحياة العلمية الصناعية الحضرية الجديدة[1] . «وأن هذه المرحلة تحتاج إلى أن تتغير العلاقات الانسانية ، تتغير الحقوق والواجبات ، وتتغير قيمة العمل بالسواعد ، وقيمة العمل بالفكر . تتغير العلاقة بين الرجل والمرأة ، بين أهل الريف

---

(١) أزمة القيم في مرحلة الانطلاق د. زكي نجيب محمود (الفكر المعاصر العدد السابع) .

والحضر ، يتغير كل شيىء في مرحلة الانطلاق لتندفع الملامح الجديدة في مرحلة التحول حتى تبلغ مداها ، وأوضح ما يلفت الأنظار في مرحلة الانطلاق هذه ازدواج القيم التي نعيش على هداها ، فقيم تخلفت من المرحلة الأولى مرحلة العرف والتقليد ، وقيم تقضيها حياة العلم والصناعة ، في الأولى تكون الأولوية لمن يملك على من لا يملك ، وفي الثانية تكون لمن يعمل على من لا يعمل ، في الأولى تواكل واستسلام للقدرة ، وفي الثانية امتداد بحرية إرادة الإنسان ، في الأولى شخصية ضائعة هضيمة لمن يلتهمها وفي الثانية تثبيت واعتزاز بها ، في الأولى قبول للواقع كما يقع لأنه من صنع القدر ، وفي الثانية تغيير للواقع عما وقع لأنه من صنع أيدينا »[1] .

إذن فنحن نبني مجتمعا جديدا ، وبناء المجتمع بناء للفرد أولا ، وإذا كان الفرد كما يقول سبنسر كائن عويص التركيب معقد الماهية يتألف من وحدات في منتهى البساطة ، فإن المجتمع كائن بسيط التركيب جهد البساطة ، يتألف من وحدات في منتهى التعقيد . وهذه الوحدات المتباينة هي التي تحتاج قبل كل شيىء الى عنايتنا ونحن نخطط لمستقبل ثقافتنا .

إن مجرد أن نكون ليس شيئا في ذاته لأن الإنسان ليس ما هو كائن ، بل ما سوف يكون عليه . فالإنسان منذ اليوم الأول لحياته ليس إلا مشروعا حيا ، والحياة أمامه ليست إلا برنامجا . فإذا كان الطفل في مرحلة طفولته يجد البيت الذي يرعاه ، والأم التي تحتضنه ، وإذا كان الشاب يعيش في مرحلة شبابه مشغولا عن نفسه باكتشافاته ومغامراته التي تستحوذ على إحساساته وعقله وهو سعيد - حتى في أوقات الحزن - بما يكتشفه كل يوم من جديد ، فماذا يفعل الرجل الذي ألقيت به في الحياة عاملا أو صانعا ، أو فلاحا أو تاجرا أو موظفا ؟ وما هي المشاعر التي تستبد به وقد وجد نفسه لأول مرة وجها لوجه أمام مسؤوليات الحياة ، يشق طريقه غير معتمد على ما كان يعتمد عليه في الطفولة والشباب في رعاية الغير وتوجيه المسؤولين ، سواء أكان ذلك التوجيه تعليما عاما أم إشرافا خاصا ؟

(١) المرجع السابق .

إن مثل هذا الرجل الذي ألقيت به إلى الحياة ، وقد فصل عن الآخرين من بني جيله ، إذ ترك لنوع من الوحدة المتزمته القاسية التي يفرضها عليه مصيره أو مجتمعه أو خوفه من مواجهة نفسه قد تنهار فيه روح الحرية وتنعدم عنده الثقة بالنفس ، وقد يؤدي هذا بدوره إلى تعطل تام في قوى الفرد المنتجة .

فمن ثم كان على المخططين للثقافة أن يواجهوا حقيقة ليس ثمة من سبيل إلى تجاهلها ، وهي حياة الأفراد في هذا العالم . وبخاصة في البلاد التي هي في مراحل متقدمة من التصنيع والتي بلغت في الاهتمام بوسائل الإنتاج أكثر من النظر إلى النواحي الاجتماعية والنفسية والتي تربط العامل بالعمل . ويرجع كل ذلك إلى أن كارل ماركس كان يفكر تحت تأثير نظام الرأسمالية السائد في أوروبا في القرن التاسع عشر ، وكذلك كان النظام في الرأسمالية . فقد عانى الإنسان المعاصر وما زال يعاني من وحشة شديدة وضعف في الروابط الإنسانية التي تصله بأفراد المجتمع الذي ينتمي إليه ويرجع ذلك كما ذهب إريك فروم في كتابه « المجتمع السليم » إلى النتائج الحتمية التي تترتب على النظام الرأسمالي .

نقول ليس ثمة من سبيل إلى مواجهة حياة الأفراد التي يسيطر عليها شعور بالوحدة والخوف ، والذين تحت وطأة العجز والوحدة يبحثون عن مهرب زائف يلجأون إليه ، ويدفنون فيه مشاعرهم الحزينة بعد أن يرددوا كلمة هوسمان (Hoosman) المتشائمة اليائسة .

« أنا غريب وخائف في عالم لم أصنعه أبداً »

I,a stranger and afraid, in a world I never made.

ومن ثم ، فإن الهدف الأول في توجيه سياستنا الثقافية إنما ينهض فيما رى على انتشال المواطن مما يعانيه من العزلة التي تؤدي به إلى الخوف ، بالتالي إلى النفور من المجتمع . فليس شيىء أخطر على المجتمع من هذا لتصدع بين الذات والجماعة ، والذي قد يكون مرده في أحيان أخرى إلى لتطور السريع الذي يجرف عالمنا اليوم وينقله من وجه إلى وجه في فترات

سريعة ، مثل هذا التطور يغري بأن يكون دائما في حركة ، فتشده العجلة معها بعنف ، فيكون غير قادر على أن يجد نفسه أو يسيطر عليها . من أجل ذلك قال شكسبير على لسان فولستاف (Falstaff) جملته الخالدة في روايته « الملك هنري الخامس » .

« إنه لمن الأفضل أن يأكلني الصدأ من أن تجلوني الحركة الدائمة المستمرة » ومع ذلك فالصدأ والحركة الجامحة كلاهما خطير ، فكما أن الصدأ جمود وتحجر فكذلك السرعة الخاطفة كثيرا ما تفقدنا الرصانة والهدوء ، وتسلب الحياة من نموها الطبيعي ويفقد قياس الزمن توازنه ، فيؤثر ذلك علينا عاملين ومنتجين .

من أجل هذا كله كان أول شيء يضعه مؤتمر السينور (Elsinor) لتعليم الكبار ذلك المؤتمر الذي نظمته هيئة الأمم المتحدة عن طريق اليونسكو هو ، مراعاة هذه الحقيقة ، حقيقة ما يشعر به المواطن من فراغ نفسي ، ومن وحشة وانفصال بينه وبين مجتمعه ، فأوصى المؤتمر بأن تكون أول أهداف تعليم الكبار أن تشغل الدولة الفراغ الذي يعيشه المواطن بطريقة تمكنه من أن يعيش حياة يسعد فيها بأيامه ، ويتمنى السعادة نفسها لجميع أفراد مجتمعه ، فتتوثق لذلك عرى التضامن والتعاون والعمل المشترك الذي يضيء أمام الإنسان طريق الحياة .

إنه يندر على الفلاح الذي ينحني على حقله أمام وجه الشمس من الصباح حتى المساء ، يتصبب العرق من جبينه وتبلى رتابة العمل وتكراره ما لديه من تشوف إلى المعرفة ، ويندر على الصانع الذي يخضع نفسه لعملية الإنتاج ذات الإيقاع الآلي الرتيب ، يندر على هؤلاء أن يكونوا في مركز يسمح لهم برؤية الحياة الإنسانية وتذوقها على حقيقتها ، كما يندر عليهم أن يلمسوا الحقيقة التي عليها زملاؤهم في الوطن الواحد .

من أجل هذا فشلت الاشتراكية الماركسية لأنها حصرت نفسها في العوامل الاقتصادية ، وصرفت نفسها عن جوهر الحقيقة التي هي روح العامل الذي هو مصدر الإنتاج، في حين أن مدارس الفكر الاشتراكي الأخرى كانت

أكثر وعيا بهذه الحقيقة « فعرفت الغرض من الاشتراكية تعريفا أصح وأشمل ، حينما أخذت في اعتبارها الموقف الاجتماعي والإنساني للعامل في عمله ، ونوع العلاقة بينه وبين زملائه في العمل . واتجهت نحو تنظيم صناعي يكون فيه العمل جذابا ذا معنى ولا يستخدم فيه رأس المال العمل ، وإنما يستخدم العمل رأس المال ، فقد راعت هذه الاشتراكية اللامركزية، أو قل الاشتراكية الإنسانية العلاقات الاجتماعية بين الناس ، ثم تأتي مشكلة الملكية في المحل الثاني . يقول كول في كتابه « معنى الحرية الصناعية » .

« إن المصلح البيروقراطي ، عندما يوجه كل اهتمامه إلى الجانب المادي من الحياة وحده إنما يعتقد أنه في مجتمع يتألف من أفراد كالآلات ، يتوفر لهم الطعام والمأوى والملبس ويعملون لآلة أكبر ، وهي الدولة . . إما هذا وإما الجوع والعبودية . . إن الحرية الحقيقية وهي هدف الاشتراكية الجديدة ، يؤكد حرية العمل والحصانة من الضغط الاقتصادي ، وذلك بمعاملة والإنسان كإنسان . . . وإلى أن ينظر الرجال إلى أنفسهم أثناء العمل كأعضاء في جماعة من العمال تحكم نفسها بنفسها ، فلا بد من بقائهم مهما يكن النظام الذي يعيشون في ظله ، ولا يكتفي زوال العلاقة السيئة بين الأجير المستعبد وصاحب العمل[1] » .

« إن مرض المدينة ليس هو الفقر المادي الذي يعانيه الكثيرون بمقدار ما هو انهيار روح الحرية والثقة بالنفس . إن الثورة الاشتراكية التي سوف تغير وجه العالم لن تنشأ عن الخير الذي يصيب العامل في رفع مستواه المادي ، ولكنها تنشأ عن إرادة الحرية . لا بد أن يعمل الناس معا وهم على تمام الوعي بأن كلا منهم يعتمد على الآخر ، وأنهم يعملون لأنفسهم . . . إن إرادة العمل ينبغي أن يعهد بالجانب الأكبر منها إلى العمال المشتغلين بالعمل نفسه ، ويجب أن يكون للعمال نصيب في تنظيم الانتاج والتوزيع والتبادل ، يجب أن يظفروا بالحكم الذاتي في الصناعة مع حق انتخاب موظفيهم ، ويجب أن يفهموا وأن

---

(١) الاشتراكية الجديدة محمود محمود ص ٢٧ من العدد الخامس « الفكر المعاصر » .

يديروا كل أجهزة الصناعة والتجارة المعقدة ، يجب أن يكونوا الوكلاء المفوضين عن الجماعة في الميدان الاقتصادي »[١] .

إننا بهذا المفهوم الاشتراكي السديد سوف نخلق العامل الحر ، الواثق من نفسه القادر على تحمل المسؤولية والمدرك للعلاقات الاجتماعية والإنسانية وأثرها في تيسير العمل ودفع عجلة الإنتاج إلى الأمام .

إذا وافقنا على هذا التفسير الاشتراكي الجديد ، فإن الثقافة التي ندعو إليها في المجتمع الاشتراكي ليست شيئا أضيف إلى ما يجري في حياتنا اليومية بقدر ما هو حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية معتمدة على مبادىء وقيم ترتبط بماضينا وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هي التي تجعلنا لا نحصر أنفسنا في دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية . بل هي التي تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجري فيها . فليس الأدب والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تعطي إلا معارف من جانب واحد فقط .

وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع في ميدان التخصص والتعمق في الدراسة ، فإنها وحدها لا تنفع في تمكين الفرد المواطن أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هي وسيلة لتعليمه كيف يعيش يومه ، وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون في بناء مجتمعه . فنحن لا نريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ، ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذي يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أي حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع . كما أننا نريد منه أن يدرك أن المكان الذي يشغله في طبقته وبيئته يؤلف جزءا من الوطن ، كما نحرص أشد الحرص على أن يكون كل عامل وفلاح قادراً على الإفادة من قواه الفكرية واليدوية معا ، وأن يكون في

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨ .

استطاعته أن يطور هذه القوى وينميها ، وأن تساعده هذه القوى على أن يحيا حياة الفكر والأحلام التي هي طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

مثل هذه الثقافة التي تربط بين نوع العمل الذي يقوم به كل منا وبين تطوير مواهب الفرد وإمكانياته هي التي ندعو إليها اليوم جاهدين . إنها الثقافة التي تجعلنا نتطور وننمو جسديا وأخلاقيا وعقليا وفنيا . ومن ثم فهي لا تهدف إلى إثقال كاهلنا وذاكرتنا بمحصول ضخم من المعلومات غير النافعة ، بقدر ما تهدف إلى تنمية إمكانياتنا وقدراتنا وتكفل لنا القدرة ، على التعبير عن أنفسنا ، كل في مجال عمله .

من أجل هذا اهتم ميثاقنا الوطني بالطاقة الروحية ، وأدرك أثرها في وثبتنا فقال : « إن الطاقات الروحية للشعوب تستطيع أن تمنح آمالها الكبرى أعظم القوى الدافعة . كما أنها تسلّحها بدروع من الصبر والشجاعة تواجه بها جميع الاحتمالات وتقهر بها مختلف المصاعب والعقبات . وإذا كانت الأسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة فإن ، الحوافز الروحية والمعنوية هي وحدها القادرة على منح هذا التقدم أنبل المثل العليا وأشرف الغايات والمقاصد »(١) .

وقبل أن نتحدث عن وسائل الثقافة ومدى ما تستطيع أن تفعله في تحقيق هذه الأهداف ، حتى لا يكون كلامنا على مستوى التجريد والتعميم يجدر بنا أن نجمل ما فصلنا القول فيه فنحدد أهداف الثقافة الاشتراكية في النقاط الآتية :

أولا : تحرير العامل من عزلته التامة ، ومن وحدته لأن الوحدة التامة عقاب قاس حتى بالنسبة للعباقرة أنفسهم ، وذلك بخلق الجو النفسي الملائم لحياة سعيدة وإشراك العامل في نشاطات ثقافية وروحية ، وتهيئة السبيل للاستفادة من أوقات الفراغ بالاستمتاع والترفيه عن طريق الاشتراك في أندية والخروج في رحلات ، والاختلاط بالجماعة المحيطة به ، والتعاون معها تعاونا

---

(١) الميثاق الوطني .

اجتماعيا ، ثم مشاهدة المسرح والسينما والاستماع إلى الموسيقى والاشتراك في فرق رياضية .

ثانيا : المواءمة بين مهنة العامل أو الموظف أو التاجر أو غيرهم من طوائف الشعب ، وبين نوع الثقافة التي تقدم إليهم في شكل برامج ثقافية أو محاضرات أو ندوات للتوعية بحيث ، تهدف هذه المحاضرات أو النشرات أو الندوات أو الكتب أو ندوات التوعية إلى تزويد كل بالمفهوم الحقيقي لأصول مهنته في المجتمع الاشتراكي ، والدور الذي يقوم به في حدود هذه المهنة ، وتوعيته بأن العمل الذي يقوم به هو في الحقيقة جزء لا يتجزء من سلسلة من الكفاح في سبيل النهوض بالوطن .

ثالثا : التوعية الاقتصادية والسياسية : فلا يجوز للعامل ، أيا كان عمله ، أن ينعزل عن الشؤون العامة السياسية والاقتصادية في بلده ، بل لابد أن يسهم في الشؤون العامة لبلده، ويقوم بدوره الفعال باعتباره السواد الأعظم لهذا الشعب ، وباعتباره القوة الخلاقة في بناء الوطن .

وهذا هو ماتنبهت له مصر عندما أشركت العمال على مختلف مستوياتهم في إدارة العمل وفي تمثيلهم في مجلس الشعب بقدر لا يقل عن نصف الاعضاء .

رابعاً : التربية الدينية والأخلاقية التي تعمل على بلوغ درجة راقية من السلوك العام وليس من شك في أن هذه الدرجة مرتبطة أشد الارتباط بما سبق الحديث عنه من إعداد نفسية صالحة للعمل بتوفير وسائل الحياة وتيسيرها للشعب ، وهذا بطبيعة الحال مرتبط بتطبيق الاشتراكية الصحيحة السديدة . الاشتراكية التي يسهم فيها كل فرد بما له وجهده وفكره بحيث يصبح مال المجموع ماله ، ونتيجة العمل له ، وعائد المشروع من حقه ، وبحيث يصبح صاحب رأي في إدارة الأعمال وشئون الحكم .

نقول إن تربية السلوك العام ، وإن كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بنوع الحياة

التي يعيشها العامل أوالمواطن أمر هام وضروري فإن بصيرتنا الدينية والاخلاقية كما يقول أينشتين هي المنبع والموجه لبصيرتنا العلمية . وإن أي حضارة لا يمكن أن تنهض إلا على أساس من تربية الضمير الإنساني بحيث يصبح المواطن قادراً في سلوكه على تجنب والتزام الصواب .

ولما كان مصدر الدولة أخلاقنا في أساسه، لأن أي نظام اجتماعي لا يمكن أن يحقق طبيعته عن طريق العقل وحده ، فإن تربية الشعور بالواجب والإيمان به هو وحده الذي يساعدنا على تحقيق اشتراكيتنا الجديدة .

فإذا انتقلنا إلى وسائل الثقافة أومصادرها ، ونعني بها الكتب والموسيقى والمسرح والسينما ووسائل الإعلام المختلفة من صحافة وإذاعة وتليفزيون ، فسنجد إنها احتلت من اهتمام الدول الاشتراكية مكاناً خاصاً ، في اهتمامها بالانتاج الخاص وبحرية الأديب ، فقد وجدت أن من أقدس واجباتها ان تقوم بدورها الفعال في تولي الإشراف على كافة وسائل التثقيف العام ، وتبعاً لهذا التثقيف تفادت ذلك الكسب . فاعتبرت هذه الدول مهمة التثقيف العام مرفقاً من المرافق العامة شأنه في ذلك شأن الخدمات العامة التي تقدمها الدولة لمواطنيها . فهي لا تضن عليه بالمال ولا تعتبره مورداً من موارد الدولة إلا في أضيق الحدود ، لأنها تعلم أنها مهما أنفقت عليه فسوف تجني من ورائه ربحاً كبيراً .

من أجل ذلك تقوم الدولة الاشتراكية بنشر الكتب ، والمؤلفات على أوسع نطاق وتدفع للأدباء والمؤلفين أجوراً سخية تضمن لهم حياة كريمة ، ولكي يصل الكتاب إلى أيدي العامة قبل الخاصة تحدد اسعاراً زهيدة تشجع بها القراء على اقتناء هذه الكتب وقراءتها ، ولا يخفي أن تخفيض سعر الكتاب من أهم الوسائل التي تكفل للثقافة نشرها . ويكفينا أن ندرك ان للعقاد كتاباً ألفه عن النبي صلى الله عليه وسلم منذ سنوات ، وكانت عدد نسخه لا تتجاوز الألفين ، ولكن ارتفاع ثمنه جعله يظل راقداً على رفوف المكتبات مغلفاً بالغبار ، ولم يبع منه إلا العشرات ، فلما أعيد طبع الكتاب نفسه في دار الهلال اشتراه الناس بقروش زهيدة ، وبعد أن وجد الموزع والمعلن النشيطين بيع منه في شهر ما يقرب من خمسين الفاً .

من أجل هذا عمدت الدول الاشتراكية على أن تكون الكتب واسطوانات الموسيقى من أرخص السلع . بل إن ثمنها كما يقول الدكتور مندور في كتابه جولة في العالم الاشتراكي « يكاد يكون في مستوى ثمن الرغيف ولا غرابة في ذلك فإن الشعب اذا كان في حاجة الى غذاء الجسم فهو في حاجة مساوية ان لم تكن اشد الى غذاء العقل والروح والاحساس .

هذا فضلاً عن انتشار المكتبات العامة في المدن والقرى انتشاراً واسعاً وتزويدها بصالات للمطالعة ، وتيسير الاستعارة منها والنظر الى هذه الاستعارة نظرة الاستهلاك العام ، فلا تضييق في إجراءات ، لا تحقيقات ومحاكمات وغرامات اذا ضاع كتاب أوأصيب بتلف ، لان كل هذه داخلة في النظرة الاستهلاكية ، باعتبار هذا الاستهلاك شيئاً مشروعاً متوقعاً في سبيل النفع العام للمواطنين » .

وبين يدي الآن إحصاءات عن المكتبات ونشاطها : احدهما لدولة اشتراكية هي رومانيا ، وهي دولة متوسطة كجمهوريتنا يبلغ تعدادها حوالي ١٨ مليوناً . والإحصاء الآخر لدولة موحدة الثقافة هي المانيا الغربية . ومن هذين الإحصائين يتبين لك مدى ما تبذله من نشاط في مجال نشر الكتاب وقراءته .

والإحصاء الأول يبين التقدم المستمر في إنشاء المكتبات العامة في الريف والمدن الصغيرة والكبيرة وهي مراكز يسمونها في رومانيا بؤر الثقافة .

	١٩٣٨	١٩٤٤	١٩٤٧	١٩٥٠	١٩٥٣	١٩٥٤	١٩٥٦
مراكز الثقافة	٣٥٠	٤٠٥٢	٤٢٣٧	١١٥٠٠	١٢٠٠٩	١٢٠٥٤	١٢٠٧٢
بيوت الثقافة					٦٢	٦٥	٨٦

أما عن عدد الكتب الجديدة التي نشرتها رومانيا في فترة الأربع السنوات التالية فهي ٤,٤٦٠ كتاباً ، نشر منها ٢٢٣,١٠٩,٣٣٩ نسخة . أما الإحصاء

الآخر بألمانيا الغربية فيشير إلى عدد المكتبات وعدد موظفيها والكتب والمجلدات التي تعار منها في العام الواحد واليك بيان هذا الاحصاء :

نوع المكتبة	السنة	عدد المكتبات	عدد الموظفين	عدد الكتب	عدد المجلدات التي تعار في العام الواحد
مكتبات البلدية	١٩٥٢ - ١٩٥٣	٧,٩٥٧	١٩٨١	٦,٨٦٩,٤١٦	٢٢,١٩٧,٨٧٧
أ - المكتبة الكاثوليكية	١٩٤٥	٥,٤٦٨	١٧٠٠٠	٤,٤٨٨٢٧١	١٠,٤٥٤,١٨١
بـ - مكتبة القديس مشيل	١٩٥٥	١,٥٣٨	٢٤٠٠	٨٥٠,٠٠٠	١,١٤٧,١٤٧
المكتبات البروتستنتية	١٩٥٦	٣,٤٥٠			
مكتبات المصانع	١٩٥٥	٢,٠٠٠	—	١,٢٠٠,٠٠٠	٩,٥٠٠,٠٠٠

ونحن وان كنا نعمل جاهدين في دور التحول والانطلاق أن نصل الى ما وصلت إليه الدول النامية المتطورة ، فإنه ما يزال أمامنا لتدعيم الثقافة اشواطاً يجب ان نقطعها في دأب وسهر ، وفي عمل تتضافر فيه الجهود وتوحد عنده الأهداف . وبعد أن ادركنا أهمية الكتاب ودور النشر , والمكتبات في نشر الثقافة نحب أن نشير الى أن واجب الكتاب في مجتمعنا الاشتراكي ان يحاولوا ما استطاعوا تبسيط ما يقدمون لعامة الشعب من أفكار ، قد تكون في اصلها من أعمال عظماء المفكرين وكبارهم ، غير أن عملية المواءمة هذه بين اعمال العظماء ، وافكار البسطاء من الناس ، مسألة هامة في مجتمعنا المتطور . وإن كانت تضايق أهل العلم من المتخصصين فهم كثيراً ما يعترضون عليها غير أن إعداد اعمال كبار الكتاب بحيث تلائم مستوى العمال جعلت كثيراً من الاعمال العظيمة تصل إلى الجمهور . وبغير هذا كان يعتذر على هذه الطاقات أن تدرك ما أدركت عن هذا الطريق الذي يعمل أصلاً على نشر الثقافة حتى تغمر المجتمع من السطح الى الأغوار ومن الرأس الى القدم دون أن تستبعد احداً أو تحرمه من فائدتها .

فاذا انتقلنا إلى عامل آخر من أهم عوامل الثقافة وهو المسرح ، وجدنا ان الشوط الأول في خطة نهضتنا المسرحية يعتمد اساساً على تربية اذواقنا ، وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماض بعيد . فكلنا يعرف أن ما لدينا من الانتاج في هذا الفن ما يزال في طور التكوين الذي لا يصلح اساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كان أول واجب علينا ان نلجأ إلى الترجمة الأمينة التي تحرص على الدقة ، والذكاء والقدرة على الإحساس بالتعبير المسرحي . ونقله الى نظيره من اللغة العربية نقلاً يحافظ على قيم العمل المسرحي قبل ان يهدف إلى الكسب المادي ، حتى يتيسر لنا تحقيق الشوط الأول من خطة بناء مسرح عربي . وقد فطنت وزارة الثقافة في بلدنا إلى قيمة هذه الترجمة فعكفت مشكورة على إخراج أكثر من سلسلة من المسرحيات العالية ؛ يقوم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة الفن والمشتغلين به . وهي جهود لا نرجو لها الاستمرار فحسب بل ندعو الى أن تؤازرها جهود أخرى ، جهود أساتذة الأدب والمسرح بالجامعات . والمعهد العالي للفنون المسرحية

وجهود غير هؤلاء حتى تتكون لدينا مكتبة صالحة عن المسرح وفنونه .

ثم يتلو هذا الشوط الأول شوط آخر هو العناية بالمسرح والتوسع في إنشائه وتزويده بكل ما يحتاج إليه من معدات حديثة . على ألا يتركز مجهود التوسع في تشييد المسارح وتكوين الفرق المسرحية على مدينة القاهرة وحدها . وإلا فإننا نحرم سائر الشعب من مقوم ثقافي لا يقل بأي حال عن المكتبة والمدرسة والجامعة في تنمية الوعي القومي وتطوير الملكات . فالمسرح في اعتقادنا هو المعلم الأول فمن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير والحب، ، ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم وعرفوا كيف يطورون نفوسهم ومجتمعاتهم ويقودونها نحو غد مشرق .

ولسنا بحاجة إلى القول بأن زيادة المسارح وكثرتها وانتشارها في شتى انحاء الجمهورية سوف يحقق لنا بالإضافة إلى كل هذا ما نحن بحاجة ماسة إليه، وهو تكوين الوق المسرحي أو الحس المسرحي . فاذا اكثرنا من ارتياد المسارح وأكثرنا من المشاهدة التي هي كالقراءة تماماً في تدريب ملكاتنا المسرحية وتطويرها ، عندئذ سوف يبدأ جمهورنا في إدراك أهمية المسرح ، فيتكون لدينا شيئاً فشيئاً ، الكاتب المسرحي .

على أن عملية الإكثار من المسارح والفرق سوف يتلوها بالضرورة عملية أخرى، فبعد أن تعتاد القدم على المسرح ، وبعد أن يكثر لدينا الإنتاج المحلي ، سوف تبدأ عملية اختيار وهي ما نحاول اليوم أن ندعو إليها.. فنحن وإن كنا رحبنا عند بدء التوسع في فرقنا المسرحية وإنشاء المسارح المتعددة الاهداف ، المتباينة الأغراض فإننا نعود اليوم بعد أن أدت هذه الخطوة أهدافها أو كادت ، نعود إلى عملية تصفية أو اختيار نرفض على أساسها ما لا ينفع ونستبقي ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ، ولتكويننا الجديد . فبعد ان يتكون لدينا الحس المسرحي لن يسمح جمهورنا بأن يترك الباب مفتوحاً للشوائب الضارة ، أو الهواء المسموم ، فمن إنتاجنا المعاصر أو المحلي الآن ما هو خليق أن يجدد خلايانا ويبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحاً جديدة ، ومنه ما هو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا .

ولعلنا جميعاً متفقون على استبعاد كل ما هو مجرد إزجاء فراغ لا يستند إلى أصول ثابتة في الفن المسرحي ، كما هو ملحوظ في كثير مما تقدمه الفرق المسرحية هذه الأيام من روايات مقتبسة تعتمد على النكتة والحركة والضحكة والاستعراض أكثر مما تعتمد على فكر أصيل يتصل بجوهر حياتنا ، وبهذا تحولت عندهم الكومديا من فلسفة ضاحكة الى تهريج هزلي لا أبعاد له :

على أن هذه النهضة التي نسعى إلى تحقيقها لا يتم لها ما نرجوه حتى تنشأ قاعدة ضخمة من الوعي ، ثم حركة نقد بناءة هادفة ومخلصة تقوم على دراسة الواقع فتحدد بأمانة ما وصلنا إليه من تقدم ، ثم تضع الخطوط الاساسية لما ينبغي ان نتجنبه من أخطاء، وما يحسن ان نترسم من طريق حتى نحقق بناء هذا الركن الأساسي من أركان ثقافتنا المعاصرة وهو المسرح .

واذا تركنا المسرح الى السينما فإننا ننتقل إلى أداة من اكبر أدوات التأثير في الجماهير وذلك مهما قيل من آراء حول هذا الفن ومهما اختلفت الناس فيه ، هل هو فن أم صناعة ؟ أوحول أهدافها : هل هي للربح أم للترفيه والثقافة ؟

وعلى الرغم من أن فن السينما لم يؤد ما كان ينبغي عليه أن يؤديه في الأربعين سنة الماضية : وهي المدة التي عاشها على أرضنا، وعلى الرغم من انه اقل فنوننا تطوراً ، واكثرها وسيلة للكسب الرخيص عن طريق تملق الغرائز على الرغم من كل هذا فقد تنبهت دولتنا اليوم ، وفي مرحلة نضالنا الاشتراكي إلى ضرورة تحويل هذه الأداة الهامة من وسيلة تحقق الكسب غير المشروع إلى وسيلة ترسي قيم المجتمع الجديدة وأخلاقياته ، الى جانب ما يحققه من فنون اخرى غاية في الغنى والاهمية .

ففي مقدور السينما الناجحة أن تجمع في عروضها بين فنون كثيرة : منها الإخراج والديكور والتصوير ، والموسيقى ، والتمثيل وكتابة السيناريو كل ذلك في عرض واحد . فإذا أضفت إلى كل هذا أنها في بلدنا ، ولقلة عدد المسارح ، تكاد تكون وسيلة الترفيه الوحيدة ، امكنك ان تدرك خطورتها في

نشر الوعي والثقافة العامة ، وبخاصة أنها تستهوي المشاهد بما تشبع من حاجات نفسية لا يشبعها المسرح لاعتمادها على المنظر والحركة ، واتساع الآفاق أمام البصر أوالخيال . ونحن لا نسوق هذا لخشيتنا على المسرح من السينما فإن المسرح باق وله جمهوره الذي يحبه ، ونرى أنه أداة فن وأدب وتثقيف على نحو لا تستطيعه السينما . وكما أن اللحم نفسه لا يمكن ان ينافس الخبز فكذلك السينما لا يمكن أن تنافس المسرح ولا أن تقضي عليه[١] . على ان نقطة البحث هنا ليست في أفضلية المسرح على السينما أو العكس وإنما نقطة البحث هي في كيفية تحويل السينما ، وهي على ما هي عليه من انتشار ، الى أدة ثقافة حقة ، وتحويل إنتاجها من انتاج التجارة ، إلى إنتاج للشعب . وقد قامت دولتنا الفتية بأولى الخطوات في هذا السبيل بأن ضمت السينما الى القطاع العام ، وجعلت لها مؤسسة خاصة تقوم بالإشراف على توجيهها وأسهمت في تكوين معهد السناريو لتغطي النقص في عدد كتاب السيناريو . كما فتحت الأبواب على مصاريعها لتجميع أكبر عدد من القصص والموضوعات فبلغت كميتها في مدى سنتين فقط اكثر من ١٣٠٠ موضوع درست كلها دراسة سينمائية للتعرف على مدى صلاحيتها . كما قامت بعمل دراسة سينمائية شاملة لكل الأعمال الأدبية التي أُنتجت منذ ظهر فن القصة والرواية في مصر كما حاولت أن تدفع بعدد وفير من الممثلين والفنيين آملة بذلك التقدم المطلوب .

على أننا نحب مع كل ما نسعى الى تحقيقه للنهوض بالسينما أن نشير الى عنصرين هامين في تقدم هذا الفن : هما توافر النص المكتوب كتابة صالحة ونافعة وهادفة ، ثم توافر المخرج القادر على استيعاب العمل الفني وتذوقه والإحساس به . فإن كثيرين من مخرجينا قد أحرزوا المهارة والتكنيك ؛ فاكتسبوا خبرة الصناعة دون ان يكون لديهم الاساس الثقافي الهام لتذوق فن السينما ؛ ودراسة أبعاد أي موضوع يكتب دراسة عميقة ومنتجة .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى وسائل الاعلام وهي الاذاعة والتليفزيون

---

(١) فن الادب لتوفيق الحكيم .

وجدنا أنفسنا أمام أكبر الأدوات الثقافية خطورة ، لأنك إذا كنت تحتاج في الكتاب إلى القراءة وفي السينما والمسرح إلى الخروج من البيت والانتقال إلى مشاهد العرض في دور السينما والمسرح ، فإن الاذاعة والتلفزيون قادرتان على الدخول الى بيتك وتوفير الوقت والجهد . وهكذا ترى أن خطورة الإذاعة والتلفزيون هي في أنهما معك دائمًا ، ومن ثم فهما اقدر على تبليغ رسالة الفن والثقافة بانتظام . فإذا أضفت إلى هذا أنهما الوسيلتان الوحيدتان لمن لا يهتم بالقراءة من عامة شعبنا ، واذا عرفنا أن هذا العَدد من مواطنينا الذين يكتفون في ثقافتهم بالاذاعة والتلفزيون يحتاج إلى كثير من العناية والرقابة ، امكننا ان ندرك خطورة أجهزة الإذاعة والتلفزيون في تثقيف عامة الشعب .

وعلى الرغم من أن الفن الإذاعي يدخل كثير من عناصره وأسراره في نطاق السينما الناطقة ، فإن الاذاعة تختلف هي والتلفزيون عن السينما في انها أشبه بالصحافة . إنها إلى حد ما صحافة مسموعة كما يختلفان كذلك عن غيرهما في أن برنانجهما اليومي «جراب» طويل يحوي أشتاتاً مختلفة لا وحدة بينها ولا طابع : من أخبار إلى أغان ، إلى تمثيليات ، إلى أحاديث ، إلى اركان للمرأة ، والطفل ، والزارع ، والعامل . . الخ[1]

ومهما قيل عن الفروق بين هذه الفنون المختلفة فإن قدرتنا على الاستفادة من الإذاعة في تطوير ثقافة شعبنا أمر غير منكور . وإذا كان لنا من دور نؤديه في هذا السبيل فهو أشبه بالدور الذي تحدثنا عنه في نهضتنا المسرحية . إننا على الرغم من تطور برامج اذاعتنا وتقدمها ، وما تقوم به من مسايرة االأحداث، وتجاوب مع مناهجنا الاشتراكية . ما زلنا نحتاج إلى عملية تصفية . لا بد من عملية تشذيب لهذا الجراب الطويل من برامجنا الإذاعية والتلفزيونية ، حتى يتم لنا عن طريق التصفية والتركيز والاختيار ما يصلح أساساً لتثقيف أولادنا ، وعمالنا وفلاحينا . ولقد قصدت الإشارة إلى هؤلاء جميعاً لأنني اعرف مدى ما تتركه الإذاعة والتلفزيون من تأثير في نفوس

---

(١) فن الادب .

هؤلاء . فمع اعترافنا بالجهود القومية والوطنية التي تقدمها الإذاعة لا للجمهورية العربية وحدها بل للعالم العربي كله ، فما زلنا بحاجة إلى إعادة النظر في البرامج الترفيهية والثقافية لأن عليها يتوقف بناء أمة من الشباب العربي الذي نحرص على تكوينه وإعداده لقيادة المجتمع ، ونحرص كذلك على ضمان استمرار ثوريته .

الخيـال

لقد أشرنا في الفصول السابقة إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع ، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الأدبية ، وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفني والأدبي . على أن كل ما ذكرناه للآن لم يحدد بعد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الملكة في خلق العمل الفني وعلاقته بالصور الشعرية ثم الدور الذي يؤديه في تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفني . وهذا ما ينبغي أن نحاول بيانه الآن .

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حدس كما قال كروتشه ، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعي فقلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية ، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق واللذة والمنطق ، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول في نهاية الأمر إن الفن صورة . فماذا نعني بعد هذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام ، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التي لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة في التوهم والتهويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلّينا وتزجي فراغنا ، ولكان الفن أحلاماً مفكّكة ، ولكان نوعاً من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى ، كما يحدث أحياناً في بعض قصص المغامرات التي نرحب بمشاهدتها في لحظة من لحظات الكسل العقلي والفكري ، حيث

يحلو لنا أن نجلس في استرخاء عقب يوم حافل بالأعمال ، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون ، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزعم أن الفن صورة أو حدس فليس معنى هذا بطبيعة الحال أننا نقوم بالعمل الفني ونحن نيام ، أو أننا ندع الصور تتعاقب في الذاكرة على غير نظام ، وهل هناك ما هو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتّحة في هذه الحياة التي لا تقتضي منا أن تكون الأعين مفتّحة فحسب ، بل تقتضي كذلك أن يكون العقل مفتّحاً ، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً ؟[1] .

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو اللذة . ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجمل فقال : إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغي أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخير بينها ، وضمها بعضها الى بعض في أي عمل فني ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع[1] . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذي قد يعتري بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والتهويل أو التخيل الجامح المفكك الذي هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها .

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٤٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٧ .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيراً من اهتمام الدارسين عبر العصور ، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال ، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيداً بعقيدتهم بأن الشعراء (متبوعون) وأن أرواحاً معينة تتبعهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من (الجنون العلوي) واستمر هذا الاعتقاد سائداً عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيال في أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الصور وفي رد العمل الفني إلى الوحدة في المأساة[1] فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك كل العقول . كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامح في الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة في الأساطير التي كانت زاداً لا ينضب لكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاتزان بحكم ملكاتهم فلا يطغى العقل البارد على العاطفة المسرفة ، فقد كانوا أكثر تمسكاً واهتماماً باكتشاف الكليات التي تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والتي تصور عالماً خلقياً ثابتاً وحاملاً لهذا الطابع على مر العصور والأحقاب على أن تكون هذه الكليات منقولة في أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدركه الجميع .

وقد تبعت المدرسة الكلاسيكية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال . وظنه نقاد تلك المرحلة نوعاً من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل . وقد

---

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٣ من الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي .

تذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط ، وأن إطلاق العنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل .

ولم تقف حملة النقاد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية ، فقد كادت تنعدم قيمة الخيال عند جونسون[1] . ورأينا ناقداً آخر مثل هوبز ينادي بأن العقل وحده هو جوهر الشعر . وسبقهما ديكارت فهاجم الخيال ، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً ، والتي هي أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى[2] .

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكي والنيوكلاسيكي أن يكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعي كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لا بد أن تحظى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر . وعناية النقاد بالشكل على هذه الصورة أدت الى تقديره منفصلاً عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد ، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر ، فرجعوا الى تعريف أرسطو للمأساة ، وأخذوا يحددون•ما يعنيه بتعبير الخوف والشفقة ، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة المأساة وازدادت حركة النقد الأدبي نشاطاً فأثمرت كثيراً من الدراسات التي تتناول موضوعات النقد اليوناني القديم . وبدأ يتراءى

---

(١) دكتور صمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) .

(٢) انظر ص ٤٨ ، ٤٩ من كتاب كولردج للدكتور محمد مصطفى بدوي .

للنقاد نتيجة لهذه الدراسات أن في الفن المسرحي بخاصة والشعري بعامة خصائص وصفات تتجاوز ما نصت عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولاً ومعروفاً عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين . ورأى النقد الانجليزي في روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة .وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكي وتقسيماته ، فقد أثبت لهم مسرح شكسبير أن لعبقرية الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية ، ودون الخضوع للأصول والقواعد التي يظن أنهما الضمان الوحيد لبلوغ الأدب التمثيلي مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التي تزعزع بنيانها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تمر أحداث المسرحية في زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو ، فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديد التحكمي للزمن الذي تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلاً عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة ، بل قد يكون تأليفاً بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأديب والمسرح في شيء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة في الزمن والمختلفة في المكان في عمل فني واحد ما دام يحقق ذلك أغراضاً فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف اليه . كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقد استبان للنقد الأوروبي في القرن الثامن عشر أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية ومع ذلك فقد زادتها هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكاً لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوانبه[1] . فالعقدة الثانوية عند شكسبير إما أن

---

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصلي. وقد استطاعت في كلتا الحالتين ألا تضر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوي من الأثر النهائي وأن تسهم في تدعيمه . ومن ثم حلت (وحدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع[1] .

ومن الأسس الكلاسيكية الأخرى التي تضعضعت في القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على أن يميزوا في المسرح بين التراجيدي والكوميدي . استناداً على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لأعمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حياة الشعب . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المآسي الفاجعة والملاهي الصاخبة ولا شيء غير هذا . وكان هذا التقسيم الذي يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادىء التي هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقشوا وحللوا من مسرحيات جديدة بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين الجد والهزل ، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤثر على خط الفعل المتصل للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحاً . وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين الجد والهزل فليس ثمة ما يدعونا إلى التحرج من الجمع بينهما في مسرحية واحدة .

هذه وغيرها هي بعض الأسس التي بدأ نقاد أوروبا في القرن الثامن عشر يثورون عليها . ويرون في الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التي نصت عليها المدرسة الكلاسيكية .

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لأهمية الذوق الأدبي ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفني . وعدم

---

(١) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤ .

الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكمية وتطبيقها تطبيقاً آلياً . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة في ميدان النقد الأدبي . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعني بالضرورة الاهتمام بالعنصر الشخصي والاعتراف به معياراً في تقويم العمل الأدبي وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقاً .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد هو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذي يقوم به في مجال الحكم على الأثر الفني وتقويمه ما انتشر في أوروبا من فلسفات في تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثال فلسفة هيوم والمدرسة التجريبية ، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلعها الذات على الموضوع[1] .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تقويض هذه النزعة التحكمية عند الحكم والنقد . وهي تلك المحاولة الجادة التي بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبي في القرون الوسطى ، وذلك عندمابدأوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث . ولقد أدت هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التي غيرت مجرى النقد الأدبي ، أولها : أن الأدب يتغير باختلاف البيئة ، واختلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالي فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل . وثانيها : اختفاء مبدأ القاعدة العامة التي كانت تتحكم في النقد والتي كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزلية وفوق كل زمان ومكان .

بقي بعد ذلك كله عامل أخير لا يقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه في إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفي النظر إلى العمل الفني نظرة مغايرة لنظرة الكلاسيكيين له ، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة

---

(١) كولردج ص ٥٠ .

والزخرف ، أو الدعوة الى النزعة البدائية للأدب كما يحلو لمؤرخي الأدب المحدثين أن يسموها . فقد دعت صرامة الكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تختفي فيه الصنعة والزخرف وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لا بد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هي الخطوة الأخيرة التي قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية . ولا يخفى على القارىء ما في هذه العودة من مجافاة للاتجاه الكلاسيكي الذي كان يخضع للقيود والنظام الصارم ، ويتحاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدي إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوذه .

وهكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على ما يشتمل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا يخضعون للقوالب الصارمة في تزمت ، وكيف كانوا يحذرون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثاً عن المجهول بقدر ما كان مراعياً للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعاً .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبي قد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لكي يتخلص من قيود الكلاسيكية ، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أهم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليلي الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعي الناقد بملكاته الفردية . فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفني .

الخيال عند الرومانطيقيين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تتبلور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد ، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيقي قد أطلق العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لا بد أن يعني بالخيال ، وعلى الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة في الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنساني الشامل . ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء » .

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤ ية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر[١] . ولم يقف تحديد الرومانطيقيين للخيال عند هذا ، بل لقد صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الرومانطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة « الخيال المنتج » وهي التسمية التي أطلقها فشته في فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أن

---

(١) Bibliographical Introduction to William Blake Poetical Works.

الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة[1] .

ويقول شيلي في مقاله المشهور « دفاع عن الشعر » بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارناً بين الخيال والعقل : إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والجسد بالنسبة للروح[2] .

ويذهب كيتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى .

وإذا كان الخيال قد لقي اهتماماً خاصاً عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة فقد حظي الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارع للخيال فصولاً في كتابه « سيرة أدبية » جعلت من فكرة الخيال جزءاً من فلسفة عامة ، وأساساً لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغير كثير من المفاهيم النقدية السابقة . وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد .

---

(١) فن الشعر ص ١٤٧ ، وكولردج ص ٨٠ ، والمدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٧٤ .
(٢) كولردج ص ٨٠ .

نظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافرت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذي استطاع أن يبلور قضايا النقد التي سبقته في شبه مذهب كلي متماسك . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق للفلسفة المثالية في الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألماني (كانت) ١٧٢٤ - ١٨٠٤ م الذي يعتبر من مؤسسي هذه الفلسفة المثالية، ثم عند الفيلسوف الألماني شلنج Sheling . وثاني هذه العوامل شخصية كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هيأته لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار في مراحل الإبداع الفني . ومواهب ذاتية جعلته أشبه ما يكون بالإنسان الذي تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو وثبات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية ، وعلى الأخص في تلك اللحظات التي يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هي التي جعلت شاعراً وناقداً انجليزياً من المعاصرين هو ت . س اليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بين شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج[١] .

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism, P. 69 .

الذي كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال في الشعر ، وذلك لاهتمامهما البالغ بالشعر الانجليزي بعامة ، ورغبتهما في تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانياً لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذي كان بمثابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي ، وهي التي تحقق لديه جواً مثالياً خاصاً . فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التي تأثر بها كولردج فإننا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا في شيء من الإجمال القدر الذي تأثر به من فلسفة (كانت) الجمالية والتي يمكن أن تتلخص في النقاط الآتية :

أولاً : أفسح (كانت) مكاناً للعاطفة في فلسفته وهو يناهض بذلك الفلاسفة العقليين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير المنطقي ، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف. وذهب (كانت) إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لا تصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولا تتعدى التجربة الجزئية .

ثانياً: الحكم الجمالي عند (كانت) مناقض للحكم العقلي والأخلاقي، فنحن عندما نصدر حكماً على عمل فني ، لا نصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا نهتم في الحكم بحقيقة موضوع العمل الفني نفسه ـ فهو حكم صادر عن الذوق ومرده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضي الذوق ، فالفنان الذي يرسم باقة من الورد أو إناء من الفاكهة في لوحة من اللوحات لا يهمه قيمة الورد ولا يشتهي ثمرة الفاكهة التي يصورها ، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكهة بغض النظر عما فيهما من لذة حسية أو نفع مادي .

ثالثاً : الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان لكل شيء غاية تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه . ونحن أمام أي عمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفينا للسؤال عن غايته .

رابعاً: يرى (كانت) أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة . فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معطيات الحس يستعرضها ثم يضعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة[١] .

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماماً خاصاً ، وأفردت له مكان الصدارة وجعلته الملكة التي تمكِّن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت إنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات .

ويحدد شيلنج الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديده للعلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللاأنا ، ويشرح الدكتور مصطفى بدوي هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات ، والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً . ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئاً واحداً ويزول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها موضوعاً يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية . وهي

---

(١) Biographia Literaria , P . 71 - 82 .

عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً ، وتتكرر هذه العملية في تجارب العقول الجزئية حين تعي نفسها والعالم الخارجي .

وهكذا ففي حالات الشعور العادي يمكّن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفي حالات الشعور الفلسفي يصبح الخيال هو القوة التي تمكّن الفيلسوف من التأمل الباطني لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التي تمكّنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفني تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة أو ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى. وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شيء واحد في الأصل »[٢] .

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشيلينج نستطيع أن نتبين إلى أي حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين. فقد وافق كولردج كانت في تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقي . كما وافقه في أن ملكة الخيال ضرورية في إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن في مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعاني الكلية مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك. فقد كان (كانت) يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر . غير أن كولردج الذي كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى « أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر. وبينما يعتقد (كانت) أن معاني العقل ليست

---

(١) كولردج ص ٨٦ .

إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية » .

كما يختلف كولردج مع كانت في وظيفة الخيال ، فإذا كان يؤمن كانت بأن ملكة الخيال ، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لا تتعدى مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساسي في عمليات المعرفة . وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية .

وهكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلينج ، فقد كان شيلينج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة . على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور ، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المختفية وراء هذه المتناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحاً واحدة ، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملاً وموحداً .

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفي الذي وضعه شيلينج لإدراك المعرفة . والذي يذهب إلى أن أي إدراك إنما يستند إلى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه تستند على ظاهرة الشعور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذي تدركه . وكان هذا الأساس هو الدعامة التي أوجدت للخيال دوره في عملية الإدراك ، بمعنى أن الحقيقة التي هي أساس المعرفة لا يدركها العقل إلا بالحدس أو عن طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفي الذي وضعه شيلينج لإدراك المعرفة هو الذي جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولي وخيال ثانوي . أما الخيال الأولي فهو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة ، وأما الخيال الثانوي وهو الخيال الشعري فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك إلا أنها

تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس إلى قدر من الإرادة الواعية المنظمة التي تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق بينها وإيجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات .

تعريف كولردج للخيال :

ولعلنا الآن بعد هذا العرض للفلسفات التي تأثر بها كولردج ، نستطيع أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قدر شهرته البالغة في عالم النقد الأدبي الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باعتراف من جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت . س . إليوت يقول في مقال له عن وردزورث وكولردج : « لقد قرأت بعضاً من فلسفة هيجل وفيشته كما قرأت كذلك لهارتلي ولكنني نسيت كل ما قرأته ، أما عن شيلينج فأنا أجهل كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثيرين الذين إذا تركتهم بغير قراءة فترة طويلة قلّت لَدَيْكَ الرغبة في العودة إليهم. ولعل هذا أن يكون السبب في أنني عجزت كلية عن فهم هذا النص (يقصد تعريف كولردج للخيال)[1] » .

وواضح أن في كلمات ت . س . اليوت السابقة ما يشير إلى مدى الصعوبة التي يلقاها الدارس لتعريف كولردج للخيال ، كما تشير كلمات إليوت إلى الإعتراف الضمني بأن تعريف كولردج للخيال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج ، وأهمها هذه الفلسفة المثالية للجمال التي ظهرت عند هيجل وفيشته وشيلينج .

أما إ . أ . ريتشاردز الذي تعرض للخيال الشعري في كتاب له عن الخيال عند كولردج وفي فصل من كتابه مبادىء النقد الأدبى يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التي يلاقيها الباحث والناقد في تعريف كولردج للخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism , P . 77 .

« وليس الخيال لغزاً أو سراً من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبره الناس غالباً لغزاً غامضاً بحيث إنه من الطبيعي أن نتناوله بشيء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذي لقيه كولردج ، ولذلك عرضنا للخيال سيكون خالياً من المضمونات اللاهوتية »[1] .

كما يشير الدكتور مصطفى بدوي إلى صعوبة تعريف كولردج عند بداية تفسيره وشرحه له فيقول :

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض للتعريف الشهير الذي وضعه كولردج للخيال ، والذي حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم »[2] .

على أن هذه الصعوبات التي واجهت الباحثين في نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عقبة تحول بيننا وبين فهم الأسس التي انبنى عليها التعريف والنتائج التي ترتبت عليه . وعلى الأخص ما يتصل منها بالجانب التطبيقي في النقد الذي كان أهم ما أثمرت عنه النظرية، فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية . الأمر الذي جعل ريتشاردز يقول : « ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج في الخيال شيئاً إلا من باب التفسير »[3] .

وبعد فماذا يقول كولردج في تعريفه للخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان الخيال والتوهم :

«إنني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً. فالخيال الأولي هو في رأيي

---

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٢٥١ ، ٣٥٢ .

(٢) كولردج ص ٨٧ .

(٣) مبادىء النقد الأدبي ص ٣١٢ .

القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك ا لإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك، لأن ميدانه هو المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار). ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[1]. ويقول تحت عنوان الخيال الثانوي:

«الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير» لشكسبير. ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها. وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادىء الساكن. ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة). وهذه الوحدة

---

(١) كولردج ص ١٥٦ ، ١٥٧ Biographia Literaria . Vol I . P . 202 .

التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تخلفها الطبيعة ذاتهـا التي هي أعظم الشعراء جميعاً، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر. ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شكسبير لهروب أدونيس في الغسق من الإلهة فينوس التي كانت متيّمة بحبه :

«أنظر كيف مرق في المساء مختفياً عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء» .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أي نشاز: جمال أدونيس، وسرعة هربه، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه. ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه الشاعر على الكل»[1] .

من خلال هذه التعريفات التي وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا ثلاثة موضوعات رئيسية تتصل بنظريته في الخيال ونتائجها وتحتاج إلى شيء من الشرح والتفسير .

أولاً : الفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي .

وثانياً : الفرق بين الخيال والتوهم .

وثالثاً : تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة العضوية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج للخيال إلى أولي وثانوي أنه يجمع بينهما في أشياء ويفرق بينهما في أشياء أخرى . فهما أولاً يشتركان معاً في نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيال الأولي يجعل عملية الإدراك العام ممكنة وكذلك الخيال الثانوي، إلا أن الأولي أعم والثانوي أخص . ففي عملية الخيال الأولي تسبر النفس أغوار الموضوع وتلتحم به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعاً والموضوع ذاتاً ، ومن خلال هذا الالتحام الذي

---

(١) كولردج من ١٥٨ ، ١٥٩ Coleridge's Shakespearean Criticism .Vol. pp. 212- 213.

يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذي أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذي تقوم عليه المعرفة كلها .

ولكي نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالاً واحداً لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حاولت مثلاً أن أعي موضوع « المكتب » الذي أمامي وأن أدرك حقيقته فلا بد أولاً من وجود مكتب ، ومن وجود ذات تدرك هذا المكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانياً من أن يتم نوع من التصور ، تصور الذات لجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل في دائرة الحس على صورة المكتب وبذلك يتم الوعي بالشيء الذي هو صورة المكتب .

نستنتج إذاً مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعي بالمكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالي عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور عملهما ، وتسبر فيها النفس أغوار الموضوع الذي تكتشفه إلى أن تنتهي إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا صحت هذه المقَدِّمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأولي الذي هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً .

وإذا كان الخيال الأولي يقوم بهذا الكشف بأن يسبر أغوار الشيء موضوع المعرفه ، فكذلك الحال في الخيال الثانوي الذي هو الخيال الشعري ، فالذي يحدث في الخيال الشعري شبيه بالذي يحدث في الخيال الأولي مع وجود بعض فروق هامة وضرورية . فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها. ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه، كما لا

يخفى أن إدراك حقيقة الشيء وماهيته أمر يتكون في بطء ، فلكي نحاول إدراك الهرم مثلاً ينبغي أن نتدرج في معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الهرمي بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى .

ولكن الإدراك في الخيال الشعري أو الخيال الثانوي ليس إدراكاً يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط من الشيء المدرك . والصورة في الخيال الثانوي أو الشعري تهمنا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى من جهة أن المتخيل سوف يقتصر على ما يهمه من موضوعها ، كما أن الصورة في الخيال الشعري لا تتعلم .

والصورة في الخيال الشعري تستلزم أن يكون موضوعها غائباً على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه ، ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (علياً) وهو يأكل أو يلعب أو في طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع الناس ، لا يعطينا صورة (علي) المادية ، وإنما يعطينا صورة (علي) كما تتراءى له أو كما يتخيله هو غائباً أو حاضراً . وفرق كبير بين صورة (علي) وبين (علي) نفسه . ففي مجال الإدراك يكون الموضوع هو (علياً) نفسه ، أما في مجال التخيل الشعري فيكون الموضوع هو صورة (علي) . والفرق بين (علي) وبين صورة علي كالفرق بين الشيء المادي الخارجي الثابت وبين الشيء المتحرك الذي يظهر ويختفي .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (علي) يفترض وجود (علي) ، أما تخيل الشاعر (لعلي) في أي حالة من حالاته لا يفترض وجوده . فقد يكون علي غائباً أو مسافراً ويتخيله الشاعر في أي فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال علي هي عملية تركيبية كثيرة تخص (علياً) أو شخصيته كما يعرفها الشاعر ، ولكنها لا تستلزم وجود علي ، (فعلي) في هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسي ، أو موجود في مكان آخر . من أجل هذا كثيراً ما نقول إن في خيالي صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلاناً هذا غائب أو غير

موجود . فالصورة إذن في الخيال الثانوي تفترض عدم وجود الشيء . وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة ، أو موجودة في خارج نطاق إدراكه الحسي .

هذه إحدى الفروق التي تكون بين الوعي أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية وهي كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأولي والخيال الثانوي . وهذه النقطة سوف تسلمنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأولي والخيال الثانوي .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها المادي في حكم المعدوم ، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع ولكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر ، أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التي فرق فيها بين الخيال الأولي والخيال الثانوي ، والتي تقول :

« أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد. هذه الإذابة والتحطيم والخلق من جديد هي ما حاولنا تفسيره سابقاً عندما أدركنا أن الخيال الشعري أو الصورة الشعرية إنما تفترض موضوعها في حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تناول موضوعاتها من الطبيعة فهي تعتبر الطبيعة غير حاضرة . إنها تلغيها لتقيم مكانها صورة ـ عن طريق الخيال ـ من الواقع . فاللوحة التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة ؛ ولكنها متخيلة في مجموعها . والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة متخيلة .

وهذه العملية التي يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التي حددها كولردج في كلماته : « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التي يقوم بها الخيال الشعري (الثانوي) عملية تحتاج إلى رجل غير عادي إلى فنان ، ونقصد بالرجل غير العادي هنا الرجل القادر على أن يرى في الطبيعة التي أمامه أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة ، فالرجل العادي على عينيه غشاوة ، هذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمقاييس الشائعة والمتداولة . ومن ثم كانت نظرته للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من الحرية لا يتوافر للرجل العادي ، فهو لا يقع أسيراً لهذا القيد الذي يقيد الرجل العادي في نظرته للأشياء ، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته ، ولأنه أقدر من غيره تأثراً بالأشياء وإحساساً بها ، فمجال الإثارة عنده متسع ورحب .

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملهما أن يجدا دائماً في هذا الموضوع مثيراً وجديداً . وذلك لأنهما قادران بطبيعتهما على تحطيم كل ما ألفته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب ، فينظران إلى أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى ، فتتولد لديهما الدهشة والعجب ، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على الشيء لأول مرة . من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو معاد أو مكرر . إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديداً ، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تتصل بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو جديد ، ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلع عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى جديداً . من أجل ذلك استشهد كولردج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر .

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد »[1] .

على أن الخيال الثانوي ، وإن كان قادراً على أن يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد فهو بحاجة إلى قوة أخرى في ذات الفنان تجعل من هذه الرؤية الجديدة عملاً خاضعاً للنظام ، وقادراً على السيطرة على التجربة وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج في تعريفه السابق ، والذي جعلها إحدى الصفات التي تميز الخيال الثانوي عن الخيال الأولي .

فالدوافع التي تتصارع دائماً في نفس الفنان والتي يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة الطليقة عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالشاعر كما يقول ريتشاردز « يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة ، والدوافع التي يوقظها تتحرر ، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها ، من ذلك الكبت الذي تشجعه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاماً بعد أن يبسطها ويوسع مجالها »[2] .

والواقع أن عملية الاختيار هذه التي يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لا بد فيها إلى جانب اللاوعي من قدر من الإرادة الواعية . فإن الجانب الواعي في هذه العملية كفيل مع ما لدى

(١) كولردج ص ٨٩ - ١٥٦ .
(٢) مبادىء النقد الأدبي ص ٣١٤ .

الفنان من ملكة الإبداع والتخيل أن يجنب العمل الفني شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى عمل فني موحد .

هذا ولا بد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الثانوي من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما تحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت في خيالي صورة (علي) الصديق في موقف له أمس من شأنه أن يذكي عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سبباً في إثارة الموقف . ولكن في كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفسي واقعياً وأنا مع (علي) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيلي له الآن . ففي الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هي في الحالة الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهي في الحالة الأولى يثيرها الغير ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هي في الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفي الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق ، على حين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كي تحيا »[1] .

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة في العمل الفني كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى (علياً) وهو في موقف يثير عاطفة الحب له ، وبين أن أرى موقف (علي) نفسه من خيالي بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها في نفسي إحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفي وأنا أشاهد علياً أمامي غير موقفي وأنا أتخيله غائباً . ففي الحالة الأولى كنت مثاراً بما هو واقع أمامي من حدث . أما في حالة غيابه فإن الإثارة وليدة إرادتي

(١) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩ .

أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي .

والمفروض عن كل صورة شعرية هي وليدة الخيال الشعري أو الثانوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب للعاطفة والصورة ، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة ، وأن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الثانوي أو الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور ، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة . وهذا أيضاً يفسر بدوره جزءاً من الجانب الإرادي في عملية الخلق . فقد أوضح سارتر في نصه السابق أن عملية التخيل هي في الحقيقة عملية إرادة ذاتية ، فالعاطفة التي في نفسي إزاء موقف (علي) الذي يثير الحنان أو الحب هي التي أثارت الموقف من جديد ، وأصبحت في حاجة لقوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسي من جديد ، ويثير ما يثيره من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج وهو يفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي لا يتمثل فقط في الإرادة الذاتية على تخيل الموقف وبعثه وإثارته من جديد على النحو الذي أوضحه سارتر ، وإنما تقوم الإرادة الواعية بواجب آخر وهو التحكم في العاطفة المشبوبة المنطلقة بلا قيد أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام في الخضوع للقالب الفني الذي ستصب فيه التجربة أو العاطفة مثل الخضوع مثلاً لوحدة موسيقية مكررة ، أو لنظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصة والمسرحية مثلاً : فإن لهما قوالبهما وأصولهما ونظامهما الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفن الذي يصوغ فيه تجربته ، بحيث ينتهي الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجي وبين الصورة الخيالية ، وبحيث يصبح الوزن الشعري أو القالب نابعين من انفعال واحد وعاطفة

واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد العضوي الذي هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية .

الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لأهم الفروق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي ، ننتقل إلى الموضوع الثاني الذي أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » .

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذي خالف فيه (كانت) ، والذي فصلنا القول فيه آنفاً . عرفنا مما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التي توجد وراء هذه الظواهر . وقلنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن في الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . وقلنا إن الخيال عند (كانت) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية للتفرقة ، ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة ، ولكنه (أي الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة في الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هي ، ولا يهدف بفنه إلى الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعياً بتصويرها . وإنما يقصد الفنان إلى جعل عمله الفني أو لوحته الفنية التي تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها . وهذا قائم على تخيلنا لنموذجها في الطبيعة . وبديهي كما قلنا سابقاً أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعياً . وكل ما في الأمر أن الفنان يعيش الموضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه ، ويخلع عليه عاطفته ويستغرق في تأمله ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه .

ثم ينتج عن هذا كله صورة متخيلة في مجموعها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحام الذات بالموضوع التحاماً أشبه بالالتحام الذي يتم داخل فرن عندما نلقي فيه ببعض قطع من معادن مختلفة لكي تخرج شيئاً واحداً منصهراً . إن الذات كالمؤثر الكيمائي ، تمتزج بها موضوعات وتجارب ، ثم تنبعث كلها في شكل آخر جديد له صفات الكائن العضوي الحي .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن في الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الأشراف المباشر للحدس . ومن ثم فإن أي عمل فني لا بد أن ينبع من باطن الفنان ، وألا يكون مفروضاً عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان في مجال العمل الفني الذي هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لا بد أن تكون متغلغلة ومنتشرة في جميع أجزاء العمل الفني ، بحيث يشعر القارىء القصيدة أو المسرحية أو غيرهما من أعمال الفن الأدبي بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها . وبحيث يدرك أن الذي يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي ربط بين جزئياتها فكر مجرد ، خال من إحساس الشاعر وعاطفته ، أو ذاكرة اختزنت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المختزنة في الذاكرة وفق قانون تداعي المعاني دون أن يعتمد التداعي على حالة الفنان العاطفية ، ودون أن يربط بين هذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التي تصهر كل هذه الأجزاء وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعاً مثالياً طفيفاً على حد تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني ، بل ويتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تجابهنا بالحقيقة وجهاً لوجه فإنها لا تفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤ ية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية التي تحدثنا عنها سابقاً ثنائية الروح والمادة ، وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

من أجل ذلك قال كولردج : « أن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق » .

وهذا هو الفارق الأساسي بين الخيال والتوهم عند كولردج . فبينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعاً تعسفياً ، ويصبح عمل التوهم عندئذ ضرباً من النشاط الذي يعتمد على العقل مجرداً عن حالة الفنان العاطفية ، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله ، ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هزا .

ولقد أوضح برجسون هذا الفارق بين الخيال والتوهم في كتابه « مصدر الأخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سماه « بالانفعال الأصيل الفريد » فيقول :

« إن في استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبي أن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك وشأنه ، وبينه حين يتوقد بنار الانفعال الأصيل الفريد الذي يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أي من الحدس .

ففي الحالة الأولى يكد الروح ويعمل ببرود ويجمع بين معان تجري في ألفاظ منذ زمن طويل ، معان يقدمها إليه المجتمع في حالة جمود وصلابة . أما في الحالة الثانية فيبدو أن المواد التي يقدمها العقل قد دخلت مقدماً في عملية صهر وامتزاج ثم تصلبت بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معان

يأتي بها الروح ذاته . وحينما تجد هذه المعاني ألفاظاً موجودة فعلاً تكفي للتعبير عنهما فإن ذلك يعني صدفة سعيدة لم يكن يحلم بها أحد . فالواقع هو أنه لا بد لنا من أن نعيّن الصدفة غالباً ، وأن نُلْزِمَ مدلول اللفظ أن يلائم الفكر أو المعنى . وفي هذه الحالة يكون الجهد شاقاً ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هذه الحالات هي وحدها التي يحس فيها الروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للقديم ، بل إن الروح ينتقل في خطوة واحدة إلى شيء يبدو في نفس الوقت واحداً وفريداً . شيء يسعى بعدئذٍ إلى الظهور بقدر المستطاع في حدود التصورات الكثيرة المشتركة التي تقدم لنا سلفاً في شكل الألفاظ »[1] .

ولعل أبرز مثل يوضح لنا هذا « الانفعال الأصيل الفريد » الذي حدثنا عنه برجسون في هذا النص السابق تلك الأبيات العظيمة التي تطالعنا بها قصيدة المتنبي المشهورة التي نظمها عقب تلقيه هدية من صدبقه القديم سيف الدولة . وذلك بعد أن طالت بينهما القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأمير على أثر تلك الجفوة التي فرقت بينهما أمداً ليس بالقصير : رحل فيه المتنبي إلى مصر ، واتصل بكافور وعانى من صنوف التقييد والضغط والعنت ما عانى . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبي وما كان لها من تأثير في نفسيته ، فترك مصر بعد صراع نفسي أليم ، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفي تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت في نفسه ما أثارت من ذكريات ، وأهاجت شجوناً كانت كامنة في نفسه ، وحركت احساساً جديداً في فترة من العمر كان المتنبي قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يثمرا شيئاً ، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغير ، وإدراكه أن الحياة مهما طالت بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة ، وأنه قد كان من الخير ، ما

---

(١) الشعر والتأمل ص ١٨٢ ـ ١٨٣ .

دامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود ، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر ، وأن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكأن إحساساً بالندم يقرض نفس الشاعر قرضاً ، ويلسعه لسعاً ، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شيء يمضي إلى الزوال وأن الخير والحب وحدهما الباقيان . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذي كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فنتجنب ما وقعنا فيه من أخطاء ونتلافى ما كان يستبد بنا أحياناً من أهواء . فما أكثر ما تباعد أهواؤ نا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

إنها لحظة من اللحظات التي تهدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المرير مع الحياة فتتجمع لدى النفس ما تشتت من مشاعر ، وذلك عندما يستعرض الإنسان ما مضى من حياته ، ثم يلقي نظرة على هذا الحشد من الأحداث التي خاضها ولم يظفر منها بشيء ، فتنتابه حالة من الأسى العميق .

ولعل هذه الهدية التي تلقاها المتنبي من صديقه الأمير بعد هذه القطيعة الطويلة ، وما تنطوي عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة في أعماق الرجلين أن تكون هي الشرارة التي فجّرت هذا الانفعال في نفس المتنبي ، وأتاحت لمشاعره أن تتركز وتتجمع في هذه الرؤ ية الجديدة للحياة ، والتي نراها تنتشر في المقطع الغزلي من القصيدة حين يقول :

مـالَنَـا كُـلُّنَـا جَـوٍ يَـا رَسُـولُ	أنَـا أَهْـوَى وقَلْبُـكَ الْمَتْبُـولُ[1]
كُـلَّمـا عـادَ مَنْ بَـعَثْتُ إلَـيْـهـا	غـارَ مِنِّي وخَـانَ فِـيمـا يَقُـولُ
أفْسَـدَتْ بَيْنَنَـا الأمـانـاتِ عَيْنَـا	هـا ، وَخَـانَتْ قُلُوبَهُنَّ الْعُقُـولُ[2]

(١) الجوي الذي أصابه الجوي ، وهو داء في الجوف . المتبول : الذي هيمه الحسب .

(٢) معنى خيانة العقول هنا أن العقل يسول للقلب الخيانة . ويبرز للرسول أن يقع في غرام ليس له ، وذلك عندما يغلبه الهوى فينسى ما حمله من أمانة .

تَشْتَكِي ما اشْتَكَيْتُ مِنْ طَرَبِ الشَّوْ قِ إِلَيْها والشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ[1]
وإِذَا خَامَرَ الْهَوَى قَلْبَ صَبٍّ فَعَلَيْهِ لِكُلِّ عَيْنٍ دَلِيلُ[2]
زَوِّدِينَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكِ ، مَا دَا مَ ، فَحُسْنُ الْوُجُوه حَالٌ تَحُولُ
وصِلِينا نَصِلْكِ فِي هذِه الدُّنْيَا فَإِنَّ الْمُقَامَ فِيها قَلِيلُ
مَنْ رَآهَا بِعَيْنِها شَاقَةُ الْقُطَّا نُ فِيها كَمَا تَشُوقُ الْحُمُولُ[3]
إِنْ تَرَيْني أَدْمْتُ بَعْدَ بَيَاضٍ فَحمِيدٌ مِنَ الْقَنَاةِ الذُّبُولُ[4]

قد تقرأ هذه الأبيات ثم تتصور أن سر جمالها وروعتها كامن في هذا الغزل الرقيق ، أو في عاطفة الحب المشبوبة التي تشيع من أبيات هذه المقطوعة ، والتي تصور علاقة إنسان محب بامرأة لا يملك كل من رآها إلا أن يقع في غرامها ، حتى هذا الرسول الذي يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقاوم ما لا بد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها ، ويملك عليه كل لبه ، ويضطر راغماً إلى إظهار الغيرة ، وإلى الخيانة فيحمل إليها من القول ما يغير قلب المرأة على صاحبها ، والذي يحمله على الخيانة أمر فوق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . ولن يجدي مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العتاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لا يستطيع لها دفعاً ، فتنة سولت له خيانة صديقه ولكم حاول هذا الرسول الذي ائتمنه صديقه فحمله رسالة إلى صاحبته أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حاول كذلك أن يخفي ما في نفسه من الحب فلم تسعفه القوى ، فيبدو الشاعر مذهولاً مشدوهاً من موقف صاحبه الذي خانه وادعى ما ليس له وتصوَّرَ أنه يُحِبّ وليس هو

---

(١) الطرب : خفة تحدث عند الفرح والحزن ، والشوق حيث النحول : من لم يكن ناحلاً لم يكن مشتاقاً .

(٢) خامر : خالط . الصب : الشديد الشوق .

(٣) القطان : المقيمون واحدها قاطن . والحمول : المتحملون .

(٤) أدم بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه وتغير . والقناة : قناة الرمح .

بالمحب، ولو كان كذلك لظهرت عليه علامات الحب من نحول وشحوب وغيرهما.

قد تقرأ هذه الأبيات فتأخذك منها هذه اللهفة الصادقة النابعة من قلب مشغوف بحب صاحبته ، وقد تروعك منها البساطة ، وقد يفتنك منها قدرة المتنبي الخارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب ، إنسان بلغت عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تشعر بما في ألفاظ الشاعر وصوره من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الأبيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها ، وتشعر لكل بيت منها بل لكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدهشك هذه العلاقات الحية التي استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحمّله الأمانة ، وجعله يغار منه ويقع في الحب ويخون صاحبه ويشتكي من طرب الشوق ما يشتكيه . ويجعل من هذا الرسول موضوعاً حياً قادراً على تصوير الصراع العاطفي في نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد . وعلى بيان ما في أعماقه من شوق لها ، وما يعانيه من لهفة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلت الزمام من يده حين يناشد صاحبته أن تزوده بجمالها قبل أن يتبدل جمالها ويزول، وقبل أن تذهب الدنيا، فإن المقام فيها قليل والرحلة عنها قريبة.

أقول قد تقرأ هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها من وسائل الصياغة ما أشاع فيك تلك العاطفة وأثار فيك هذا الانفعال ، وأنت محق في أن يبلغ بك الشاعر هذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هذا المقطع الغزلي فتعيشه بكل وجدانك . ولكنك مخطىء أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانيّة وحدها ، أو لهذه العاطفة المغلقة المركزة العميقة التي قلما تلوح كاذبة .

نعم ، أنت مخطىء إذا وقفت في فهمك لهذه القطعة عند هذه

الحدود . وليس من شك في أنك تظلم المتنبي أبلغ الظلم إذا قصرت ما في الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبعثة من هذا الغزل الصادق . ذلك أن في أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وصاحبته ، إذا صحت ، وفيها ما ينتقل بك إلى جو نفسي آخر ، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبث لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا وفي هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة، ويخلع على الحادثة التي أمامه ما في أعماقه من رؤية للحياة. فليس الأمر أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق ، إنها عاطفة رجل أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماض في الحياة قد ضاع في غير ثمرة ، وأن الباقي لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ، وأن ليس أمام الإنسان في موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقي له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح عاشقة متسامحة محبة . ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والأسى ، وترى هذه الرغبة في تلافي ما فات ، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعاً . فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها ، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضاً ولشاقنا فيها القاطن المقيم لقلة مقامه ، كما يشوقنا الظاعن المرتحل فهي حياة عابرة كأنها الحلم .

هذه هي حقيقة الشعور الذي كان يعيشه المتنبي عندما صدر عن هذه الأبيات . وهذا الشعور هو الذي يغمر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس ويضفي عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها . وروعة المتنبي هنا هي في قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلي كله ويطبعه بطابعه ، بحيث أصبح هذا الطابع المثالي الطفيف على حد قول

كولردج هو الذي يخلعه الشاعر على الكل .

وإذا كان المتنبي قد صور في هذه القطعة امرأة يحبها ، واستعان في سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحداث ، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والشوق ، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدائه كان بمثابة المشوقات وفواتح الشهية ، على أن الشيء الأخير الذي يغمرك عند انتهائك من قراءة الأبيات ليس إلا هذا الطابع المثالي الذي يخلعه الشاعر على الكل حين يريك موقفه من الحياة ، وحين ينتشر هذا الموقف في جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد .

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجري في ألفاظ ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو مما اختزنته من الماضي . وإنما هي مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات المتنبي وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد نابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة في تلك اللحظة التي تلقى فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذي يشعر فيه القارىء بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلتان في العمل الفني كله ومسيطرتان عليه . أما الشعر الذي لا تحس فيه إلا بجزئيات محدودة متناثرة جمعها الشاعر ورصها الواحدة منها بجوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجي الشيء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولعله من الأوفق بنا أن نضرب مثلاً آخر لهذا النوع من الشعر الذي يعوزه الامتزاج الحقيقي بين قلب الفنان وعقله ، والذي لم يستطع الشاعر فيه أن يصهر جزئيات موضوعه في بوتقة خياله فيخلق منها شكلاً عضوياً حياً حتى يمكننا أن نميز في وضوح بين الشعر الصادر عن الخيال والشعر الصادر عن التوهم . خذ مثلاً لذلك قصيدة شوقي التي يصور بها قصر « أنس الوجود » . وحاول أن تتعمق الإحساس المنطوي وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى

في هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساساً واحداً متغلغلاً في الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلع على الموضوع الذي أمامه روحاً تنتشر في كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذي يليه ، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطاً حياً ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه السطور عن الآخر أو تنحيه كلمة عن التي تليها ؟

يقول شوقي :

أَيُّهَا الْمُنْتَحِي بِأَسْوَانَ دَاراً ... كَالثُّرَيَّا تُرِيدُ أَنْ تَنْقَضَّا
اخْلَعِ النَّعْلَ واخْفِضِ الطَّرْفَ واخْشَعْ ... لَا تُحَاوِلْ مِنْ آيَةِ الدَّهْرِ غَضَّا
قِفْ بِتِلْكَ الْقُصُورِ فِي الْيَمِّ غَرْقَى ... مُمْسِكاً بعضُها مِنَ الذُّعْرِ بَعْضَا
كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضّاً ... سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضَّا

يخاطب شوقي بهذه الأبيات الرئيس روزفلت الذي جاء من بلاده ليزور هذا الأثر الفرعوني الخالد قصر أنس الوجود . وهو كما نعلم قصر قائم في وسط النيل تنغمر أجزاء منه في الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه وعلى رغم روعة البناء وأصالته وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابته .

وقد أشار شوقي في البيت الأول إلى شيء من روعة هذا البناء وشموخه وجماله ودقة صنعه عندما صوره بالثريا ، كما أشاع أيضاً إحساساً بالاشفاق على هذا الأثر الخالد من السقوط ، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذي لم يشأ أن يتركه معافى ، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ، ودب فيه شيء من فناء حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هذا كله ما زال متماسكاً يقف على قدميه في روعة، وفي كلمتي انقضاض الثريا ما يدل على هذا كله ، فقد جمعت الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال ، وبين الإشفاق مما عساه أن يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال .

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا الشاعر ، وقد تملكته هيبة الأثر

وجلاله وقدسيته ، يهيب بكل من يقترب منه أن يتطهر قبل أن يطأ بقدمه أرض هذا المكان ، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسة بجسد طاهر وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوقار ، ويأخذ سمت المتعبد ، بل سمت الماثل أمام عبقرية من تلك العبقريات الخارقة التي ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأني بالشاعر هنا يخشى أن يخامرك الشك في عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تآكل من أجزائه ، وكأني به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم ، وما ينطوي عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فنهاك عن مثل هذا الخاطر بما استخدمه من أسلوب النهي المنطوي على التحذير في الشطر الثاني من هذا البيت حين يقول :

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع   لا تحاول من آية الدهر غضا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئاً عن الوحدة في الإحساس بين البيت الأول والثاني كما نستطيع أن ندرك ما تنطوي عليه رؤية شوقي لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين ، فهي رؤية تمتزج فيها عاطفة الإشفاق بمشاعر الإجلال والإكبار .

على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة في البيتين الأولين لم تشأ إلا أن تهتز ويصيبها التخلخل والتفكك فيما جاء بعد هذين البيتين من صور . ففي البيت الثالث ينقلك الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من الغرقى يمسك بعضهم من الذعر بعضاً فإذا، بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفزع والخوف حين ترى أمامك في اليم غرقى يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة ، ولكنهم مع ذلك غرقى يعانون من ذلك الشعور باليأس الذي ينتاب الإنسان في تلك اللحظة الحاسمة التي تفصل بين الحياة والموت .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمراراً للاحساس الأول

الذي واجهنا في البيتين الأولين ، وعلى الأخص في صورة الثريا التي تريد أن تنقض ولكن الذي أفسد الشيء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية ، وأثبت أن شوقي لم يكن في الحقيقة صادقاً في أن يخلع على الظاهرة التي أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاء موقف نفسي محدد من هذا الأثر الذي يصوره . هو أننا ، ونحن ما زلنا أمام صورة الغرقى الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضاً ، والذين هم في حالة بين الحياة والموت ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذارى السابحات الفاتنات يخفين في الماء بضاً سابحات به ويبدين بضاً . وإذا القارىء مضطر ـ أراد أو لم يرد ـ أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهي من الإحساس بالفزع لهؤلاء الغرقى حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس ببهجة الحياة وشبابها ، بل وبنوع من النبض الحي الذي تستيقظ فيه الروح والجسد معاً .

وليس الذي أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض في العاطفة أو الإحساس . فرب قصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت المشاعر ، فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف المتعددة تتجمع في إبراز موقف كلي موحد . فقد تبدو بعض القصائد للقارىء العادي الذي لا يتعمق أبعاد الشيء ، أو الذي يكتفي بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى عاطفي معين : كأن تكون العاطفة التي ينتهي إليها القارىء عاطفة تفاؤل بالحياة مثلاً ، فإذا أعاد تأمل هذه القصائد أحس أن المغزى الحقيقي ليس هو التفاؤل بالحياة وإنما هو التشاؤم بها : والمرجع في هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارىء بخيط الانفعال السائد في القصيدة والمسيطر عليها .

نقول ليس الذي أفسد المعنى عند شوقي مجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يعترض أحد القراء فيقول : أين هذا التناقض الذي تزعمه ؟ وأي شيء يضير شوقي حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراها في نفس

اللحظة عذارى ، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها ، أو بين ما فيها من فناء وحياة : فناء الزوال الذي يوشك أن يصيب هذا القصر ، وشباب الفن الذي ما زال يحمل نبض الحياة في هذه الآثار الخالدة .

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجاهته لو أن شوقي نجح في أن يلقي بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها في خيط واحد . ولكن الذي حدث أنّنا لم نكد نقف عند مشهد يثير الخوف والفزع ، ولم تكد تستقر هذه العاطفة في نفوسنا حتى انتزعها ونحن ما نزال واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى .

وأبدلها بأخرى متناقضة تماماً . إذ كيف يمكن للقصور أن تكون غرقى في حالة ذعر وصراع مع الموت وهي في الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحياة كلها ربيع وشباب . وإذا كان هدف شوقي أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الأثر وشباب الغد لكان الأولى به أن يلجأ الى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر في النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث في النفس الإحساس بالذعر والخوف والفزع وفرق كبير بين عاطفة الذعر وعاطفة الإحساس بالفناء .

مثل هذه الصور التي تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ، وتتناقض مع إخواتها ، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور في القصيدة من مشاعر الفنان ورؤيته للحياة هي صور مفككة وليدة التوهم ، وهي جزئيات حسية متقطعة خالية من الروح الذي يوحد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة ، لأنه كثيراً ما ينفصل فيه العالم الخارجي عن العالم الداخلي للشاعر ، فتبدو اللغة التي يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجي كما هو واقع لا كما يدور في نفس الفنان . وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية

في الفن وتصبح مجرد إشارة إلى الشيء الذي يصفه الشاعر . وإذا انتهى الشاعر في لغته وتصويره الى هذه النهاية فأقل ما ينبغي له ألا يدعي لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج في نفسه من داخل . أما إذا اكتفى الشاعر بجعل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن في عالم الأشياء دون أن ينفعل بما يدور في نفسه ، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف أن يوسم بإفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلعه على العالم الخارجي . عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطراً إلى أن يلجأ إلى جمع هذه الجزئيات الباردة الخالية من العاطفة في تصويره على نحو ما رأينا في الصورتين من شعر شوقي ، وعلى نحو ما نرى في كثير من شعر الطبيعة الخالي من الإحساس . أنظر إلى ما جاء في وصف حافظ إبراهيم للنيل في هذه الأبيات :

والنِّيلُ مِرْآةٌ تَنَفَّسُ ... في صَحِيفَتِها النَّسِيمُ
سَلَبَ السَّمَاءَ نُجُومَهَا ... فَهَوَتْ بِلُجَّتِهِ تَعُومُ
نَشَرَتْ عَلَيْهِ غُلَالَةً ... بَيْضَاءَ حَاكَتْهَا الغُيُومُ
شَفَّتْ لأَعْيُنِنَا سِوى ... مَا شَابَهُ مِنْهَا الأَدِيمُ

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المشهد بصورة مفككة وفي غير انفعال صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

والطَّلُّ فِي أَغْصَانِهِ ... يَحْكِي عُقُوداً في تَرائِبْ
وَتفَتَّحَتْ أَزْهَارُهُ ... فتأَرَّجَتْ مِنْ كُلِّ جَانِبْ
وبَدَا عَلَى دَوْحَاتِهِ ... ثَمَرٌ كَأَذْنَابِ الثَّعَالِبْ
وكأَنَّمَا أَصَالُهُ ... ذَهَبٌ عَلَى الأَوْرَاقِ ذَائِبْ

فإذا تتبعت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية التي أوجدها الشاعر بين المشبه والمشبه به ، ولم تظفر بأكثر من المهارة في عقد المشاكلة المادية بين ثمر الشجر وأذناب الثعالب ، أو بين

الطل على الأغصان والعقود على الصدور ، أو بين ما ينثره الأصيل من شعاع وبين الذهب الذائب على الأوراق. فإذا أردت أن تتعمق نفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن يخلعه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابعة من ذاته لم تجد شيئاً . وإذا أنت أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية تسري في أبيات المقطعة وتلونها بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى .

وأين هذا من شعر خليل مطران الذي أحس يوماً بما ينطوي عليه الصيف في الصعيد من سأم وضجر ، وما يخلعه على النفوس في بعض اللحظات من الكلال والإعياء ، وما ينشره في الناس من همود حتى لترى كل شيء جامداً يخيم عليه الخمول والنعاس . انتشر هذا الإحساس في كل شيء تقع عليه عين الشاعر : في الرمال والحقول وصفحة المياه في النيل ، فجاءت هذه الأبيات التي تحمل لحظة إحساس واحدة تنساب في القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام نفس تنقل إليك ما يدور في داخلها لا ما يقع خارجها . يقول مطران :

أَوْقَدَ الصَّيْفُ في الصَّعيدِ لَظَاه ... فَأَجَفَّ الْحُقُولَ والآجَامَا
وغدا النَّاسُ بينَ جَوٍّ كَثيفٍ ... مُتَرَدٍّ مِنَ الْغُبَارِ غَمَامَا
وفلاةٍ كأنَّما الرَّمْلُ فِيهَا ... شَرَرٌ مُدَّ لَمْعَةً وَاضْطِرامَا
وكأنَّ المِيَاهَ في النيلِ تَجْرِي ... بخُطًى أبْطَأَتْ وَنَهْرٍ تَعَامَى
شِبْه ذَوْبِ الرَّصَاصِ في الكيرِ يَطْغَى ... فإذَا مَا طَغَى بِرِفْقٍ تَرَامَى
وَعَرَا الأعينَ الكَلالُ ، فَأَنَّى ... نَظَرَتْ حُمْرَةً رأتْ وَقَتَامَا
وكأنَّ النُّعاسَ في عَصَبِ الأرْضِ ... تَمَشَّي فَكُلُّ مَا دَبَّ نَامَا
وَكَأَنَّ الدُّمَى الَّتِي صَنَعَتْهَا ... أمَّةُ القِبْطِ مُتْعَبَاتٍ قِيَامَا

فانظر كيف استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة ، وكيف استطاعت كل جزئية منها أن تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر بما يخلعه لظى الصيف في الصعيد وناره المحرقة على الموجودات والكائنات من روج الضجر والسأم ، ومن حياة همد

كل ما فيها ووجم وجمة إعياء وتخدر ، فأصبح كل شيء جامداً يتحرك في تثاقل وبطء. فها هو ذا النيل نفسه قد أصبح شرياناً لا ينبض من شدة الحر وقسوة الجو الذي لا يكتفي بما فيه من حرارة بل ينشر مع الحرارة غباراً كأنه الغيم . ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الخدر يسري في جميع الأحياء فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى الرسوم التي صنعها قدماء المصريين فبدت هي الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد تنطق بالشكوى من الكلال والملل .

وهكذا ترى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافرت على خلق جو خاص ، واستطاعت بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسي . وأنها بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجي وحده ، بل استطاعت أن تمزج ما في خارج الشاعر من واقع بما يعتلج في نفسه من انفعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المتنبي وشوقي وحافظ ومطران قد أوضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر : شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل الفني كله تصوير لموقف نفسي موحد ، أو للحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون نفسه . خذ مثلاً عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادي الذي تعرفه أو الذي اعتدت أن تشاهده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذي ينبع من ذاته هو والذي تخلقه ريشته التي تختلف في ألوانها عن ريشة أي فنان آخر . فإذا كان إيليا أبو ماضي قد صور لك لحظة الغروب بقوله :

السُّحْبُ تَرْكُضُ في الْفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكْضَ الْخَائِفِينْ

والشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَها صَفْرَاءَ عَاصِبَةَ الْجَبِينْ

والْبَحْرُ سَاجٍ صَامِتٌ فيهِ خُشُوعُ الزَّاهِدِينْ

لكنَّمــا عَيْنَــاكِ بَــاهِتَتَــانِ في الأُفْقِ الْبَعِيــدْ
سَلْمى ! بِمَاذا تُفَكِّرين ؟
سَلْمَى ! بماذَا تَحْلُمِين ؟

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يتراءى أمام أي إنسان ، وإنما أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده، فهذه السحب المتقطعة المنتشرة في الأفق ، وهذه الشمس المختفية وراء هذه القطع المتناثرة من السحب ، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت في طياتها ألواناً نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلي . فالسحب ليست مجرد سحب وإنما هي سحب تركض ركض الخائفين ، والشمس لم تعد شمساً وإنما هي صفراء سقيمة معصوبة الجبين في حال من الذبول والمرض ، والبحر ساكن صامت في حال من الخشوع والزهد . ثم هناك أخيراً عينان باهتتان تنظران إلى الأفق في حال من شرود الذهن وضياع الأمل .

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة في هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده في الواقع . إن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالزوال والفناء كأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة . إننا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فالموقف موقف كآبة ورهبة وخوف وزهد في الحياة .

وليست مهمتنا أمام هذا المشهد الذي صوره الشاعر أن نرجع ما فيه إلى الواقع ، وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر ورؤيته الجديدة للغروب . وإذا كان للخيال أثر في هذا الشعر ، وإذا كان له دور يقوم به فإنما يتركز هذا الأثر وهذا الدور في تلك القوة الحيوية التي جعلت من هذه الصور عملاً تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت

ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص وانتهت إلى إبراز وقفة الشاعر إزاء الغروب . وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده .

أما الشعر الذي يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لا عاطفة فيها . تنفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها . قد يتحقق فيما بينها تناسق فكري أو منطقي ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف ، وبراعة الشاعر ومهارته في مثل هذا اللون من الشعر لا تتعدى ما يقدمه قانون تداعي المعاني وما تسعفه الذاكرة حين يستدعي الشبيه شبيهه إلى الذهن ، أو حين يقترن في خبرة الشاعر شيئان لأي سبب من الأسباب فيرتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فوراً[1] . ومثل هذه الاشباه التي تتداعى إلى الذهن لا تستطيع وحدها أن تؤلف فناً ، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر في الفن وهو خلق هذا الجو المثالي الذي خلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثالاً أخيراً لهذا اللون من الشعر فإليك هذه الأبيات التي يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥ هـ روضاً ويقول فيها :

وَرَوْضٍ عَنْ صَنِيعِ الْغَيْثِ رَاضٍ ... كَمَا رَضِيَ الصَّدِيقُ عَنِ الصَّدِيقِ
إذا مَا الْقَطْرُ أَسْعَدَه صَبُوحاً ... أَتَمَّ لَهُ الصَّنِيعَةَ فِي الْغَبُوقِ
كَأَنَّ الطَّلَّ مُنْتَثِراً عَلَيْهِ ... بَقَايا الدَّمْع في الخَدِّ الْمَشُوقِ
كَأَنَّ غُصُونه سُقِيَتْ رحِيقاً ... فَمَاسَتْ مَيْسَ شُرَّابِ الرَّحِيقِ
يُذَكِّرُنِي بَنَفْسَجُهُ بَقَايَا ... صَنِيعِ اللَّطْمِ فِي الْوَجِهِ الرَّقِيقِ

فالقارىء لهذه الأبيات يجد نفسه في البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا

---

(١) اقرأ تحديد قانون تداعي المعاني للدكتور زكي نجيب محمود في كتابه فلسفة وفن ص ٩٩ .

والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالمودة والحب ، وهو أشبه بلقاء الصديقين : لقاء يتم في الصباح وآخر يتم في المساء ، وكلاهما يحمل إحساس الفرحة والغبطة . كما يحمل بالتالي جواً نفسياً معيناً يخلعه الشاعر على الروض المنتعش نضرة وحيوية .

وكان الطبيعي أن يستمر هذا الجو سائداً في الأبيات كلها ، إلا أننا ما نكاد نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الشكلية والولع بمجرد العلاقات الجزئية بين المشبة والمشبه به . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت الشاعر بالدموع التي تشاكل الطل هيئة ولوناً ، فجاءت صور الدمع المنحدر على خد المشوق؟ وهل تستقيم صورة الدمع على خد المشوق وما تحمله من إيحاءات الحزن واللهفة والحنين والتوجع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التي يريد الشاعر أن يخلعها على الروض كله ، وهي فيما يبدو من أبياته صور الروض المنتعش الفرح الذي يهتز طرباً ، والتي ترقص غصونه وتميس كأنها سقيت شراباً ؟ ثم هل يتلاءم الإحساس الصادر من صور الروض الذي يرقص من النشوة مع الإحساس الصادر من صورة روض تنتشر فوقه دموع رجل متوجع محزون ، ثم ما هذا اللطم الذي نراه في البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر في مقام كهذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه ، وما في أغصانه من تشوة ورقص أن يصف زهر البنفسج بالأثر الذي يتركه اللطم على الوجه الرقيق ؟ وهل يمكن لهذا الأثر مهما كان دقيقاً في إعطاء الصورة التي يريدها لزهرة البنفسج أن يؤدي ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمام مشهد امرأة مفجوعة تلطم خديها بيديها ؟ ثم كيف تستقيم السعادة التي بعثها الغيث في الروض والنشوة التي سرت في أوصاله عندما شرب من الرحيق المسكر فرقص مع صورة الحزن الذي تبعثه دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التي تلطم الخدين ؟ ثم ما الذي عساه أن ينتهي إليه القارىء من إحساس أو من موقف إزاء هذا الروض الذي يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة وبين أبيات ينفصل الواحد منها عن الآخر على هذا النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولع بالعلاقات الشكلية والتسجيل لمدركات حسية جزئية تقف فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقد المشاكلة والمشابهة بين شيئين يستدعي أحدهما شبيهه إلى الذهن ؟ ثم أليست النتيجة الأخيرة هي ضرب من الصنعة الشكلية التي تهتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعي كامل بالموضوع الذي يصوره ، الأمر الذي جعل أبياته كلها تفتقد العاطفة الواحدة التي تصبغ الصور كلها والتي تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض في هذا الشعر الذي بين أيدينا صورة مهزوزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظل الروض فيها محتفظاً بوجوده الموضوعي المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذي جعلها تفتقد عنصر الخيال الذي من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الألفاظ والصور بحيث تصبح الظاهرة الطبيعية التي يصورها الشاعر جزءاً لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا تكون الصور في القصيدة صوراً مقصودة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التشبيه من أجل الزخرف أو التنميق . فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تضيق حقيقة نفسية جديدة ، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذي يصوره .

وبعد فلعل هذا المثال الذي سقناه آنفاً أن يكون قد أوضح الفرق بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد تحليله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة جامدة جمعاً تعسفياً خالياً من العاطفة التي تربط بين الأفكار والصور والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعر يمتزج فيه القلب بالعقل والعاطفة بالإرادة ، وتتوحد فيه صور القصيدة وترتبط ، وتنشط ملكة الخيال فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن إضفاء موقف عاطفي موحد على العمل الفني كله .

الخيال ووحدة العمل الفني

وهنا نصل في دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التي تتصل بنظرية الخيال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي، وكان الموضوع الثاني هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني .

ويحسن بنا في هذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحدة والتي تضمنها تعريفه السابق عن الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير» لشكسبير. ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها. وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادىء الساكن. ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء. إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة».

ولعلنا نستطيع من قراءتنا للنص السابق أن ندرك إلى أي حد ربط كولردج بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني ، فالعلاقة بينهما كما

---

(١) كولردج ص ١٥٨ .

يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التي يعنيها كولردج هنا والتي تتضح من كلماته هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا ما نزال نذكر ما قلناه في الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفني بأن الفن أثر من آثار الخيال .

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما بداخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الاساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني ، وأن ينصهر انصهاراً تاماً في ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عملية الأنصهار هذه شيئاً آخر جديداً يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمنح كل جزء شيئاً من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل أن يدخل في العمل الفني فإنه سوف يستبقي مع هذا التخلي أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثراً مستقلاً بل هو أثر الجزء في الكل وأثر الكل في الجزء .

ولسنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التشبيه الذي سقناه سابقاً عندما نفينا أن تكون للفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تنحلّ بكاملها في التصور « كانحلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه ، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التي اختفت ، وأصبحت بكاملها تصوراً لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة ؛ اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت في كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هي علاقة

لمبدأ الوحدة الذي لم يكتشف بعد ولكنه موجود في الصورة الفنية »[1] .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفني ، فلا يقتصر القول في تحكم الكل في قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شيء يمثل جزءاً في العمل الفني ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعاً أو أخلاقاً . والموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الانفعال .

ولكن بقي أن نتساءل لماذا حرص كولردج عند تعريفه للوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة ؟ فقد قال « إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر » . لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفني ؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلاً ، ولما كانت وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني ؟ والإجابة على هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية ، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجابنا كروتشه على هذه الأسئلة إجابة شافية بقوله :

« **إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدساً حقاً إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضفي على الفن ما في** الرمز من خفة هوائية : تشوف محصور في دائرة تصور : ذلكم هو الفن . وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتشوف **وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها** حالة

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٤٤ .

نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة . وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها تتنضد بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميماً مخبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا ، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . وليت شعري ما عسى أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ! ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ! لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتي الزمان والمكان الخارجيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة « الفعل » ثم انتهت أخيراً إلى وحدة « الاهتمام » الذي يستثير فكر الشاعر . أي المثل الأعلى الذي يحرك نفسه ، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التي تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقيين ، إذ تؤدي إلى إنكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والمخطط الصحيح في الظاهر ، والتعبير الدقيق في الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز . وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة هي أن « كل الفنون تقرب من الموسيقى » . والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية . مستبعدين الصور التي تبنى بناء آلياً أو ترسف في أثقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري . وقد أصابها

لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية . هي أن « كل منظر حالة نفسية » وتلك حقيقة لا شك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن » .

فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً . ليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس . وإنما هي مرادف له . هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة دائماً مجموعة من الصور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسماً حياً ، وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أية غاية عملية أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبدُلك ، لكونها عملية ، جسماً حياً بل جسماً آلياً ، أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ الغائية في صورة النعت من قيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف »[1] .

لقد استطاع كروتشه بحق أن يكشف في هذه الصفحات عن جملة حقائق بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة العضوية في العمل الفني . وقد استطاع تعريفه المشهور للفن بأنه حدس ، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارىء على إدراك الأساس الذي ينبني عليه الفن عامة ، يعيننا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس وبين وحدة العمل الفني . فإذا كان الفن حدساً فالحدس لا يمكن أن يتفجر إلا بالعاطفة ، والعاطفة وحدها لا الفكرة هي التي تضفي عليه ما في الرمز من خفة هوائية . وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطيع أن تقوم بدورها في العمل الفني إلا بما تتضمنه من حالة

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .

نفسية . وفي هذه العبارة جماع الأمر كله ، فهي :

أولاً : تحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي أو الفكري ، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً وإنما هو تركيب فني ، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبة السحرية التي هي أثر من آثار الحدس أو الخيال والتي لا تنهض إلا على أساس من عاطفة وصورة .

ثانياً : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حي ناشيء عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين ، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها ، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى ، كما أنها ليست هذا الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره ويرغب في الشيء أو ينفر منه ، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فني نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة »[1] .

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيال الصورة مرادفة للإحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة ، أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة . ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتسب إليها الوحدة ، وأن ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني . ومن هنا يلتقي الفنُّ

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

بالشعور ، وتلتقي الوحدة الفنية بالوحدة الشعورية فكلاهما واحد .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هي وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوي أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكشف عن قيمة كل منهما بالقياس إلى العمل الفني في كتابه « دراسات في الشعر والمسرح » ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير والإيحاء فقال :

« إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي **وحدة المتكلم** أو الراوي أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتلكم فقط . وقد يقصد بالوحدة **وحدة موضوع الحديث** (سواء أكان الموضوع إنساناً أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك **الوحدة المنطقية** فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة ولا تناقض بينها . وهناك **أيضاً الوحدة الشعرية** (أو الفنية) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يلفظ به المرء في حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استعمالنا للفظة الوحدة بهذا المعنى في النقد استعمال غامض عام أكثر مما ينبغي لن يقدمنا أو يؤخرنا في شيء . ولهذا فلن يفيدنا في قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة المتكلم .

أما عن **وحدة الموضوع** فلا يمكننا في الحقيقة أن نتحدث عن وجودها في هذه القصيدة (معلقة لبيد) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يغرق شاعرنا في الاستطراد ، وينتقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلاً كلامه بلفظ « بل » ولهذا بالطبع دلالته . ولو افترضنا جدلاً وجود وحدة الموضوع

بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إننا لا زلنا نذكر كلمات أرسطو في كتابه الشعر (الفصل الثامن) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد . إذ ان كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا عمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد ستتحقق فيها الوحدة لكون هرقل مثلاً فرداً واحداً اما هوميروس فقد فاق الشعراء جميعاً في هذه النقطة كما فاقهم في شيء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والغريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر » .

أما الوحدة المنطقية فلا نستطيع أن نجعل منها مقياساً نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهي ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم ،وكما أن المعنى « المنطقي» للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلاً من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع . إن الشاعر أحياناً قد يضحي بهذه الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق . . .

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحي ؟ هي هي وحدة حية نامية تنبع من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الإفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة العرب ـ إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة العصور الوسطى في هذا المجال . أي أن المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه ، فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على انفراد وإنما ندرك الكائن الحي إدراكاً كلياً مباشراً . فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنفها ثم من عينها ثم من لون شعرها على انفراد ، وإنما من كل هذه العناصر

مجتمعة ومكونة كلاً لا يمكن تحليله إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعاً .

وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد ، والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً أغصاناً وأوراقاً . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق . فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر ، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد ، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارىء .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريباً ، ولكل تعبير مجازي وتشبيه واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلاً . وكما يرى القارىء ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هي علاقة حية أولاً ، إذ ينساب في الصور ، المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضاً لأجل التنميق والتزويق مثلاً (كما هي الحال في « المحسنات البديعية » عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العاري لكي يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقاً »[1] .

وهذا النص ، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التي هي موضوع دراستنا ، والتي ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو للقصيدة ، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التي أشرنا إليها من قبل ، التي يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وتقريرها مرة أخرى والتي تتلخص في الآتي :

أولاً : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية فيه .

ثانياً : إن الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة ، وتتابع أبياتها تتابعاً مقنعاً شيء لا يقدم أو يؤخر في قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يغني عنه ، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفني أن يقوم الإقناع الفني فيه مقام الإقناع المنطقي . ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثاً : إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها ، وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلاً أميناً . ومن ثم فقد وجب أن يسري فيها جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفني كله . ومن هنا أيضاً لزم أن تكون الصورة وعاء للاحساس .

رابعاً : إن الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون

صوراً إيحائية ، وألا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التصور الذي يرمز إليها ، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به وتقف إثارتها عند أوجه الشبه ، ويقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء . وصور أخرى إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاً عضوياً حياً . وعندما نصف الصورة الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور . وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرفاء الذي يصور فيه الهلال وهو يتراءى وسط سماء صافية بنون مرسومة بماء الفضة على صحيفة زرقاء .

وَكَأَنَّ الْهِلَالَ نُـونُ لُجَينٍ   رُسِمَتْ فِي صَحِيفَةٍ زَرْقَاءْ

فإن مثل هذه الصورة هي من قبيل الوصف التقريري الذي تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفي المباشر لا تتجاوزه إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة يكتفي فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفي التشبيه . ومن ثم فهي صورة ذات أبعاد محدودة ، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما في الأمر : مجرد تفكير عقلي صرف خال من العاطفة . ومن هنا

تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبه به . مثل هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضاً من أجل التزويق أو التنميق . أما الصورة الإيحائية فهي على النقيض من ذلك تنبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقعاً تحت تأثيرها ، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءاً لا يتجزأ من الكل .

خامساً : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية للقصيدة لا يمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة وتتبع العلاقات الحية التي تنشأ بين أجزائها ، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي يكمن روح الشعر ، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذي يصوره .

سادساً : لا يكفي في القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لأبياتها أو صورها ، كما لا يكفي في فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهري لها . فمع وجود المعنى الظاهري لا بد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة ، وتتبع ما يكمن وراء صورها وكلماتها وأنغامها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية . والبحث عن الخيط العاطفي المتصل الذي يربط بين أجزاء العمل الفني كله والذي يخلعه الشاعر على الكل .

يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني . ومعنى هذا أن الصور في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للخطة الشعورية التي يعانيها الفنان ، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث

بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأننا عندما نذكر هذه العبارات « الوحدة العضوية » أو « الوحدة الفنية » أو « الوحدة الشعورية » إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤ ية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله ، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس ، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤ ية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه .

الوحدة العضوية في المسرحية :

مَرَّ بنا في التعريف السابق الذي عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو الإحساس أمر لا يتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير هي مسرحية الملك لير فقال : « هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية الملك لير لشكسبير ، ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها » .

وهذه حقيقة لا يخالجنا فيها شك ، فالوحدة العضوية لا تتصل بفن من فنون الأدب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه ، كما أن تحققها لا يرتبط بطول العمل الفني أو قصره ، فالمفروض أن تتحقق في القصيدة بغض النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق في سائر الألوان الأدبية المختلفة مهما طالت أجزاؤ ها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن أو يسير بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجازية في

القصيدة أمر أيسر منالاً من تتبعها في المسرحية . والمسرحية بطبيعة تكوينها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب ، وشخوص تتصارع . وأن الوحدة في عمل كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعاً واحداً ، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسري وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز للخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلت وتعاقبت لتؤدي هذه النتيجة دون سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية في المسرحية إلى مجرد تتبع الحكاية وتفاصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية وجودتها إلى هذا التتابع المنطقي للقصة دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال . وعندئذ يخطىء النقد سبيله لأننا كما سبق أن قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقي محل الإقناع الفني ، فنحن مع اعترافنا بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية في المسرحية أمر ضروري ، ومع إيماننا بأن القصة الناجحة لا بد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أزر الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تتفق وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المألوف ، فإننا مع ذلك لا نرى أن الوحدة في المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط في الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحية مع أحداث التاريخ ، ولكان عمل الكاتب المسرحي مجرد سرد أحداث تتوالى في منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها . ولكان حكمنا على العمل الفني يتساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ ، ولكانت عبقرية القصاص أو مؤلف المسرحية تنحصر في براعته في ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض في حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية . وأن كل

فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله ، وأن ما يشترط في القصة قد لا يشترط في المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحية حكاية أولاً وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها ، ولكنها حكاية يقوم على أدائها ممثلون من البشر ، فلا بد أن تكون أحداث هذه الحكاية مما يتفق وطاقة الإنسان الذي يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التي تتضمنها المسرحية أعمالاً خارقة أو غير عادية أو ليست في متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خاتمتها مستنتجة من أحداثها ، وألا يكون فيها أحداث مقحمة أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسي في المسرحية ، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث ما لا يمت للحديث الرئيسي بصلة ، كما ينبغي للأحداث أن تكون في خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية ، وعما ينطوي عليه من صراع أو ما تتسم به من ملامح وسمات .

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية . فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف في الفعل الإنساني عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتهتم بالتفاصيل فتعرضها علينا في دقة وأمانة ، فإن المسرحية محدودة بزمن خاص وبلغة خاصة هي الحوار الذي يجري بين الممثلين . وللحوار خصائصه التي تتسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة .كما أنها لا تختار من الأحداث أو من الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة في أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة : فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفني فهي تراعي كل شروط الفن المسرحي من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن

تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أولاً دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل[1] .
ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضاً في الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي . وأعني (بالكلي) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص »[2] .

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل في المأساة غير الفعل في التاريخ ، فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الشكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية في العمل الفني مرتبطة بذات الفنان وخياله وقدرته على التصوير والإيحاء ، وهي وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع في الحياة ليست الواقع التاريخي كما أنها ليست مجرد حدث مادي .
ولهذا الكلام مدلوله المتصل بموضوع وحدة العمل الفني وارتباطها بالقوى الخالقة عند الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه

---

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٧ .

يضع في اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها « حكاية درامية تدور حول فعل واحد تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به »[1] .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر في إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم ينس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبيه إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوي حي . على أن هذا الشكل العضوي الحي لا يحدده الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب ، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر في عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة في ثنايا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل التعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله . ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هي إلا تجسيد للموقف الدرامي أو للمعنى الجوهري الذي تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يقال في المسرحية من أنها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤ ها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعفيها من أنها عمل فني أولاً وقبل كل شيء ، وأن الفن تصوير ، وأن وسيلتنا في هذا التصوير هي قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى ، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى في حوارها من

---

(١) المرجع السابق ص ٦٥ .

رموز وفي أنغامها وموسيقاها من مشاعر وانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الأساسي في دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هي في قدرة الشاعر على التصوير ، وان الخطأ الذي يرجع إلى شيء عرضي في المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذي يقع في الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو

« لما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول ، ويشمل : الكلمة الغريبة والمجاز . وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء .

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً في السياسة وفي الشعر ، ولا في سائر العلوم وفي الشعر . ففي فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ في الشعر نفسه ، والخطأ العرضي . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينيين إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص ، كالطب مثلاً أو أي علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أي وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها . . . فإن وجد في الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغتنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت) . . . كذلك يجب أن ننظر إلى أي الطائفتين ينتسب الخطأ : طائفة الأخطاء التي ترجع إلى الفن ، او طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي . لأن

الخطأ في عدم معرفة أن الأروية[1] ليس لها قرون أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون »[2] .

وهكذا ترى من النص السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية وأن الخطأ في رواية الحدث أو النبأ أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ، أما خطأه الفني فلا يغتفر له . كما كشف كلام أرسطو أيضاً عن أهمية المجاز والدلالات اللغوية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفني كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية التي ننشدها من العمل كله .

من كل ما سبق نستطيع ان ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها وتعقد فنها لا تتحقق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوي عليه من إحساس . ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي تنتشر وتسود العمل الفني كله والتي من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفي هذا يقول الدكتور مصطفى بدوي :

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره ، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجدها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى ، فغالباً ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو

---

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرها) : أنثى الوعول ، والجمع (من ٣ إلى ١٠) أراوي ، وأروي للكثير .
(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهري الذي تدور حوله المسرحية . ففي مسرحية « هملت » مثلاً نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هملت ، والعلة التي نزلت بالمملكة بمقتل أبيه . وفي « ماكبث » فضلاً عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية ، نلاحظ صورة معينة تتردد في التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعي الانتباه حقاً ، وهي صورة رجل يرتدي ثياباً ليست ملكه فهي فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ماكبث نفسه الذي اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفؤاً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها وهي صور تعبر عن طبيعة الشر الذي يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعها ، وهكذا ففي كل هذه المسرحيات جو خيالي خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعي ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما نتحرك في عالمنا الطبيعي ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أي معنى فهي تدل على أن كلاً من هذه التراجيديات كائن عضوي حي ينتشر في جميع أطرافه نفس الانفعال ، أو تلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتبينها حتى في أفعال عناصره وأدقها ، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة »[١] .

وليس غريباً أن تكون اللغة والصورة هي المحور الذي تقوم عليه دراسة المسرحية فعلى الحوار في المسرحية يقع أكبر العبء . فمن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات ، وأن نتعمق الطبائع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها ، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية كلها ، على أن خلق هذا الجو العام ليس من الأمور التي يستطيعها كل كاتب ، فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتوي عليه من عناصر الإيحاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماماً أو كالموسيقى قادراً على أن يحمل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين .

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذي يريد أن يصل فيها إلى دراسة أصيلة وجادة محتاجاً أن يتتبع حوارها ولغتها ، ، ويكشف عما عساه ينطوي وراء هذه اللغة من جو شعري عام على نحو ما فعل برنارد نوكس في تحليله لمأساة صوفوكليس « اوديب ملكاً » و « أوديب في كولونا »[1] . ومن يقرأ هذا التحليل يستطيع أن يدرك إلى أي حد كان تتبع الحوار وما ينطوي عليه من صور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن نفسيات هو وسيلته في دراسته لشخصية هذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفي رؤ ية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المغزى العام ، ومن ثم بالأثر الكلي الموحد الذي تنتهي إليه المأساة . ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية في المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة ، وترتيب هذه الأجزاء ، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تتبعها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفي ويحتاج إلى تعمق ودراسة للجو الشعري الخاص الذي يضفيه الفنان على الكل ، والذي يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صور بالعبء الأكبر . ومن ثم كان موقفنا في تحقيق الوحدة العضوية في المسرحية لا يختلف في هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا في تتبعه للقصيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر التي يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني .

---

(١) اقرأ هذا التحليل في كتاب دراسات في النقد المسرحي للمؤلف .





دراسات
في النقد الأدبي المعاصر

يحاول هذا الكتاب الذى بين يديك أن يعطى صورة لهذا الصراع بين أدباء العصر الحديث ، وأن يكشف عن شيء من تأثيرات الثقافات والبيئات والانقلابات السياسية والاجتماعية التى تقع فى بقاع مختلفة من هذا العالم فى الأدب .

وبدهى وقد خاض هذا الكتاب فى مشكلات حياتنا المعاصرة أن يتعرض لعناصر التغيير والتجدد وللأسس النفسية والفلسفية التى صدرت عنها بعض المذاهب الأدبية الجديدة فى عصرنا الحاضر . ومدى ما أسفرت عنه طبيعة الصراع الذى كان لابد أن ينشب بين قيم قديمة فرضتها حياة ذات طابعين ثقافى وسياسى معينين ، وبين قيم جديدة فرضتها طبيعة التطور فى النظم الاجتماعية والسياسية ، وقضى بها التحول العلمى والتوسع التجارى ، واتصال الأمم بعضها ببعض .

وليس من شك فى أن هذا الذى اعترى آداب الأمم الأخرى فى عصرنا الحديث قد كان له تأثيره فى بيئتنا العربية منذ أول هذا القرن ، مما أدى إلى توجه الأدب العربى نحو أهداف جديدة ، وأساليب لم تتهيأ له فى بيئتنا القديمة ، ومن ثم فقد أراد هذا الكتاب أن يتبين الجديد فى أساليب شعرنا العربى المعاصر وما كان للحركات السياسية والثورات التحررية من أثر فى هذا الجديد الذى أحرزناه والذى يمكن أن ينبه أدباءنا لما هو خليق من هذه التيارات المعاصرة بالدراسة والاطلاع فيشوقهم إلى مداومة البحث فيها والاستفادة منها ، ولما هو بطبيعته يتنافى مع كيانه العربى ومع طبيعة الأدب ورسالته فيحذرونه أو على الأقل يحتاطون له .

